Александр Федоров,
Анастасия Левицкая,
Ольга Горбаткова

Эволюция теоретических киноведческих концепций в журнале «Искусство кино» (1931-2021)

Москва, 2023

Федоров А.В., Левицкая А.А., Горбаткова О.И. Эволюция теоретических киноведческих концепций в журнале «Искусство кино» (1931-2021). М.: ОД «Информация для всех», 2023. 378 с.

В данной монографии выделены следующие основные исторические этапы эволюции киноведческих теоретических концепций в журнале «Искусство кино» с момента его основания (1931 год, журнал тогда носил название «Пролетарское кино») до наших дней: 1931-1955 (во времена в целом тоталитарного периода развития СССР, главные редакторы В. Сутырин, К. Юков, Н. Семенов, А. Митлин, И. Пырьев, Н. Лебедев, В. Грачев, Д. Еремин, В. Ждан), 1956-1968 (период «оттепели», главные редакторы В. Ждан, В. Грачев, Л. Погожева), 1969-1985 (период «стагнации», главные редакторы Е. Сурков, А. Медведев, Ю. Черепанов), 1986-1991 (период «перестройки», главные редакторы Ю. Черепанов, К. Щербаков), постсоветский период 1992-2022 (главные редакторы К. Щербаков, 1992; Д. Дондурей, 1993-2017; А. Долин, 2017-2022).

Авторы основного текста данной монографии: А. Федоров и А. Левицкая. Автор главы «Теоретические статьи киноведов в журнале «Искусство кино»: избранные персоналии» – О. Горбаткова. Небольшие по объему фрагменты монографии написаны при участии А. Новикова.

Данное исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда (РНФ, проект № 22-28-00317) в Ростовском государственном экономическом университете. Тема проекта: «Эволюция теоретических киноведческих концепций в журнале «Искусство кино» (1931-2021)». Научный руководитель проекта – профессор А.В. Федоров.

Рецензенты: профессор М. Целых, профессор В. Гура.

Fedorov A., Levitskaya, A., Gorbatkova, O. Evolution of theoretical film studies concepts in the *Cinema Art* journal (1931-2021). Moscow: SM "Information for All", 2023. 378 p.

This monograph identifies the following main historical stages in the evolution of film theory concepts in the *Cinema Art* journal from its inception (1931, the journal was then called *Proletarian Cinema*) to the present day: 1931-1955 (during the overall totalitarian period of the USSR, editors-in-chief V. Sutyrin, K. Yukov, N. Semenov, A. Mitlin, I. Pyryev, N. Lebedev, V. Grachev, D. Yeremin, V. Zhdan), 1956-1968 (thaw period, editors-in-chief V. Zhdan, V. Grachev, L. Pogozheva), 1969-1985 (stagnation period, editors-in-chief E. Surkov, A. Medvedev, Y. Cherepanov), 1986-1991 (the period of "perestroika," editors-in-chief Y. Cherepanov and K. Shcherbakov), the post-Soviet period 1992-2022 (editors-in-chief K. Shcherbakov, 1992; D. Dondurey, 1993-2017; A. Dolin, 2017-2022).

The authors of the main text of this monograph are A. Fedorov and A. Levitskaya.

The author of the chapter "Theoretical Articles of Film Critics in the *Cinema Art* Journal: Selected Personalities" is O. Gorbatkova. Some small fragments of the monograph were written with the participation of A. Novikov.

This research was supported financially by the Russian Science Foundation (project No. 22-28-00317) at Rostov State University of Economics. Project theme: "Evolution of Theoretical Concepts of Film Studies in the *Cinema Art* Journal (1931-2021)". The head of the project is film historian, Professor A.V. Fedorov.

Reviewers: Professor Marina Tselykh, Professor Valery Gura.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение... 4

Теоретические концепции киноведения в журнале «Искусство кино» в первое десятилетие (1931-1941) его существования... 5

Теоретические концепции киноведения в журнале «Искусство кино»: 1945-1955..... 44

Теоретические концепции киноведения в журнале «Искусство кино»: 1956-1968.... 74

Теоретические концепции киноведения в журнале «Искусство кино»: 1969-1985.... 114

Теоретические концепции киноведения в журнале «Искусство кино» эпохи «перестройки»: 1986-1991 157

Теоретические концепции киноведения в журнале «Искусство кино»: 1992-2000.... 176

Теоретические концепции киноведения в журнале «Искусство кино»: XXI век........ 213

Синтезированные графически представленные основные теоретические модели киноведческих концепций в журнале «Искусство кино» (1931-2021)............ 276

Теоретические статьи киноведов в журнале «Искусство кино»: избранные персоналии... 284

Приложения. Основные даты и события, имеющие отношение к историческому, политическому, экономическому, идеологическому, социокультурному и кинематографическому контексту, в котором осуществлялась публикация журнала «Искусство кино»... 318

Литература... 355

Введение

Актуальность и научная новизна. В большинстве случаев тематика, связанная с киноведческими концепциями журнала «Искусство кино», рассматривалась исследователями (Алакшин, 2014; Бадалов, 2011: 133-136; Богомолов, 2001: 5-7; Быков, 2001: 40-43; Васильев, 2006; Дмитриева, 2020; Зоркая, 2001: 23-25; 31-35; Зоркий, 2001: 8-10; Кичин, 2001: 11-13; Ковалов, 2009; Марголит, 2001: 26-30; Медведев, 2011: 107-112; Москвина,2001: 36-39; Стишова, 2011: 124-132; Тримбач, 2011: 138-141; Туровская, 2001: 15-18; Фомин, 2001: 19-22; Шепотинник, 2001: 20-22; Шишкин, 2017; 2018; Шмыров, 2011: 142-147; Щербаков, 2001: 23-24; Юренев, 2001: 25-29; Golovskoy, 1984; Hill, 1960 и др.) фрагментарно, без попыток полноценного теоретического контент-анализа. Следовательно, анализ трансформации теоретических концепций киноведения в журнале «Искусство кино» – с года его основания (1931) до наших дней – весьма актуален, как в киноведческом, культурологическом, так и в историческом, науковедческом, философском, политологическом, социологическом аспектах.

Конечно, в российский период тираж бумажной версии журнала «Искусство кино» резко сократился, однако, его влияние и аудитория – с учетом, что востребованность кинематографа в современном мире остается очень высокой (разумеется, с учетом его распространения на различных носителях и платформах), сохранились, благодаря интернет-версии данного журнала.

В последние годы в научном мире были предприняты попытки проанализировать отдельные временные периоды деятельности журнала «Искусство кино»: периода перестройки (Дмитриева, 2020; Шишкин, 2017; 2018), современного (российского) этапа (Алакшин, 2014; Васильев, 2006; Искусство кино…, 2021). В этом ряду есть и наши статьи (Fedorov, 2017; 2022; 2023; Fedorov, Levitskaya, 2022; 2023; Levitskaya, 2022; 2023).

Однако никто из исследователей (ни в нашей стране, ни за рубежом) пока не ставил перед собой задачи проанализировать трансформацию теоретических аспектов киноведения во всем временном интервале существования журнала «Искусство кино» (с 1931 года по настоящее время).

Известно, что теоретические концепции в киноведении изменчивы и часто подвержены колебаниям курсов политических режимов. Отсюда понятно, что в советской научной киноведческой литературе (Вайсфельд, 1983; Вейцман, 1978; Ждан, 1982; Лебедев, 1974 и др.), как правило, проявлялись коммунистически ориентированные идеологические подходы.

Что касается зарубежных ученых (Kenez, 1992; Lawton, 2004; Shaw, Youngblood, 2010; Shlapentokh, 1993; Strada, Troper, 1997 и др.), то они в своих трудах, посвященных советской и российской кинематографии, в основном обращались к политическим и художественным аспектам кино и довольно редко затрагивали тематику теоретического киноведения в СССР и России (одно из немногих исключений: Hill, 1960).

В ходе изучения и анализа мы выделили следующие основные исторические этапы эволюции киноведческих теоретических концепций в журнале «Искусство кино» с момента его основания (1931 год, журнал тогда носил название «Пролетарское кино») до наших дней: 1931-1955 (во времена в целом тоталитарного периода развития СССР, главные редакторы В. Сутырин, К. Юков, Н. Семенов, А. Митлин, И. Пырьев, Н. Лебедев, В. Грачев, Д. Еремин, В. Ждан), 1956-1968 (период «оттепели», главные редакторы В. Ждан, В. Грачев, Л. Погожева), 1969-1985 (период «стагнации», главные редакторы Е. Сурков, А. Медведев, Ю. Черепанов), 1986-1991 (период «перестройки», главные редакторы Ю. Черепанов, К. Щербаков), постсоветский период 1992-2022 (главные редакторы К. Щербаков, 1992; Д. Дондурей, 1993-2017; А. Долин, 2017-2022).

Авторы основного текста данной монографии: А. Федоров и А. Левицкая. Автор главы «Теоретические статьи киноведов в журнале «Искусство кино»: избранные персоналии» – О. Горбаткова.

Теоретические концепции киноведения в журнале «Искусство кино» в первое десятилетие (1931-1941) его существования

В данной главе мы остановимся на анализе теоретических концепций киноведения в журнале «Искусство кино» (*Cinema Art*) в первое десятилетие (1931-1941) его существования, когда его ответственными редакторами были: Владимир Сутырин (1902-1985): 1931-1933; Константин Юков (1902-1938): 1934-1937; Николай Семёнов (1902-1982): 1937 и Арон Митлин (1902-1941): 1938-1941.

Исходя из изменений политического и социокультурного контекстов (см. основные политические и социокультурные события в Приложении), этот десятилетний период для журнала «Искусство кино» можно разделить на время относительной творческой свободы в рамках общей приверженности «марксизму-ленинизму» (1931-1934) и время почти полной идеологической унификации (1935-1941).

И хотя тенденции к идеологической унитарности обозначились еще в 1932-1933 годах (роспуск центрального совета общества «За пролетарское кино и фото» (февраль 1932), Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23.04.1932 (Постановление..., 1932), публикация статьи, резко критикующей Общество «За пролетарское кино и фото» (Евгенов, 1932), Постановление ВЦИК о ликвидации Общества «За пролетарское кино и фото» (ОЗПКФ) от 14.07.1932; переименование журнала «Пролетарское кино» в «Советское кино»), в журнале «Пролетарское кино» / «Советское кино» в 1931-1934 годах в какой-то мере еще сохранялся дискуссионный дух 1920-х.

В Таб. 1 представлены статистические данные, отражающие изменения (с 1931 по 1941 год) названий журнала, организаций, органом которой был журнал, его тиража, периодичности. Указаны фамилии отв. редакторов журнала и временные отрезки их руководящей работы в издании, а также число статей по теории кино по каждому году издания журнала.

Таб. 1. Журнал «Пролетарское кино» / «Советское кино» / «Искусство кино» (1931-1941): статистические данные

Год выпуска журнала	Название журнала	Организация, органом которой был журнал	Тираж журнала (в тыс. экз.)	Периодичность журнала (номеров в год)	Отв. редактор журнала	Число статей по теории кино
1931	Пролетарское кино	АРРК – Ассоциации работников революционной кинематографии	14–28	12	В. Сутырин	13
1932	Пролетарское кино	АРРК	6–15	22	В. Сутырин	24
1933	Советское кино	АРРК	2,7–5	12	В. Сутырин К. Юков	23
1934	Советское кино	АРРК	4–7	12	К. Юков	7
1935	Советское кино	АРРК (№1). ЦК Союза кино	5–6	12	К. Юков	3
1936	Искусство кино	Главное управление кинофотокинопромышленности (ГУК) Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР	4,2–6	12	К. Юков (№№ 1-5). Н. Семенов (№№ 6-11). Редколлегия (№12)	11
1937	Искусство кино	Всесоюзный комитет по делам искусств при СНК СССР	4,5–5	12	Редколлегия (№№ 1-9), А. Митлин (№№ 10-12)	9

1938	Искусство кино	Всесоюзный комитет по делам искусств при СНК СССР (№№ 1-2). Комитет по делам кинематографии при СНК СССР	4,5–6	12	А. Митлин	7
1939	Искусство кино	Комитет по делам кинематографии при СНК СССР	6	12	А. Митлин	16
1940	Искусство кино	Комитет по делам кинематографии при СНК СССР	5–5,2	12	А. Митлин	23
1941	Искусство кино	Комитет по делам кинематографии при СНК СССР	5	6	А. Митлин	7

Первый номер «Пролетарского кино» за 1931 год был, по сути, посвящен политическому манифесту журнала, в полном соответствии с директивами его органа – Ассоциации работников революционной кинематографии (АРРК), – привлекающего аудиторию к лозунгам доминанты коммунистически ориентированного пролетариата в кинематографе (не будем забывать, что в это время в СССР еще шел активный процесс коллективизации, вызывающий сопротивление крестьянских масс). Об этом красноречиво говорят сами названия статьей: «Что значит «пролетарское кино», «О социалистической реконструкции кинематографии», «За кино большевистского наступления», «В борьбе за пролетарское кино».

В частности, один из идеологов АРРК – К. Юков (1902-1938) – писал, что «очередная серьезнейшая работа пролетарской общественности, марксисткой критики, пролетарских кадров и передовых революционных кинематографистов – вскрывать классово враждебные вылазки, свои ошибки и недостатки, на основе консолидации пролетарски-революционных сил, вооружившись методами диалектического материализма, выковать верное идеологическое оружие – пролетарское кино» (Юков, 1931: 29).

Уже со следующего номера журнала началась теоретическая атака на формалистические явления в кино и культуре, которые в СССР 1920-х годов чувствовали себя еще довольно вольно.

В редакционной статье «Пролетарского кино» подчеркивалось, что «главнейшей опасностью, которая вполне реально стоит перед нами, являются попытки, так или иначе, выхолостить политический, философский смысл дискуссии. Попытки эти, выражающиеся либо в форме «практицизма» (призывы к «земным», узкопроизводственным вопросам, отказ от обсуждения больших или общих проблем кино), либо в форме сведения дискуссии к какой-либо одной стороне вопроса (чаще всего сведение её лишь к творческим вопросам одной из областей кино-художественной кинематографии), имеют только один объективный смысл — смысл классово враждебный. Исходят они или непосредственно от классово враждебных нам элементов кино, или от людей, капитулирующих перед буржуазным опытом в области кинематографии.

Основной формой проявления буржуазной теории в кино является т.н. формалистская концепция. Формализм — наиболее законченная концепция, почти безраздельно господствовавшая в кино ряд лет, воспитавшая значительные и притом квалифицированные производственные кадры. Очень часто формализм, смыкаясь с деляческой интеллигенцией, с самоновейшими «теориями», вырастающими на этой почве, рядится в ультралевые одежды. Борьба с формализмом, начавшаяся не так давно, протекала без должной активности. Все это делает формализм главной опасностью на теоретическом фронте в кино. ... Новое в тактике формалистов состоит в желании распространить понятие формализма по возможности на все и особенно на наиболее выдающиеся явления кинематографии, чтобы тем самым обезличить понятие формализма и отвести от него удар. Новое в тактике формалистов при декларативном отказе некоторых из них от защиты формалистской теории состоит также в распространении версии, что формализм — лишь теория, что в практике творческой работы он вообще существовать не может. В соответствии с этой тактикой задача борьбы с формализмом

должна состоять в усилении борьбы с формалистской практикой» (Передовая…, 1931: 2).

Борьбе с формализмом была во многом посвящена и теоретическая статья литературоведа М. Григорьева (1890-1980) «Литература и кино», где утверждалось, что «слабый сценарий неизбежно подталкивает талантливого режиссера к формалистическим упражнениям. Недостаточное проникновение режиссера в сценарий, в творческий его метод, рассматривание сценария как повод к чисто формальной игре режиссерскими и операторскими приемами неизбежно влечет к идеологическому искажению сценария» (Григорьев, 1931: 15, 17).

В третьей теоретической статье данного номера журнала резкой критике подверглись формалистические взгляды С. Эйзенштейна, Л. Кулешова и В. Пудовкина на роль монтажа в создании фильма: «Эклектизм в кинотеории и в кинокритике — явление распространенное. Миссия эклектиков заключается в том, чтобы идеалистические, буржуазные теорийки протащить под внешним прикрытием социологизма, марксизма, диалектики. … Известно, что как раз в области этих общих вопросов мы имеем засилье эклектических и формалистских определений. Например, формула, что монтаж как прием сочетания кинематографического материала является сущностью и основой киноискусства, необычайно распространена: начиная от Кулешова и кончая Эйзенштейном и Пудовкиным — все прибегают к этой формуле. Но такая точка зрения построена на отрицании смысла, содержания в кинообразе, кадре, и по утверждению ее сторонников смысл и содержание зависит исключительно от характера сочетания монтажных кусков, т.е. от монтажа. Не надо распространяться о том, что подобное положение является антимарксистским, ибо сводит искусство к системе приемов, к форме, выбрасывая идею, содержание. … На первое место марксисты ставят содержание кинопроизведения, причем это содержание, выраженное в образах, — конечно, находится не между кадрами, не в приемах сочетания их, а в кадрах. Всякая попытка подменить это содержание монтажом по существу означает формализм» (Михайлов, 1931: 26).

В следующем номере теоретический удар журнала «Пролетарское кино» был нанесен по еще одному видному формалисту, на сей раз – идеологическому разносу был подвергнут известный литературовед и сценарист В. Шкловский (1893-1984). В рецензии на его книгу по кинодраматургии (Шкловский, 1931) отмечалась, что «Шкловский весьма тонко проводит определенную тактику, характеризующую «отживание» формализма в практике. Спрятав свою теорию, но, не признавая, что она бита марксизмом, формалисты провозглашают отсутствие всякой теории, как непреложный факт, который заставляет их заниматься голой эмпирией без методологии. Но «где тонко, там и рвется». Нет эмпирии без методологии, хотя бы и плохонькой, хотя бы и скудной. Так и в данном случае, из эмпирии Шкловского тянутся уши формализма. … Оказывается, что, выходя на «черную работу», Шкловский не бросил инструментов формализма и, отрицая методологию вообще, во имя чистой эмпирии, он пропитал последнюю формализмом. Поэтому его пособие для начинающих сценаристов дает вредную методологическую и творческую ориентацию и не помогает воспитанию нужных сценарных кадров» (Михайлов, 1931: 52, 55).

Перенасыщенной идеологическими пассажами и борьбой с формализмом и «эстетизмом» была и статья киноведа Н. Лебедева (1897-1978) «За пролетарскую кинопублицистику» (Лебедев, 1931). В ней он в очередной раз напомнил читателям, что «единственно правильной теорией, таким единственно верным научным методом, действительным в любой области знания, … [является] метод Маркса-Энгельса-Ленина — метод диалектического материализма. … что пролетарская кинохроника не может и не должна ставить перед собой никаких иных задач, кроме тех, которые ставит перед собой на данном этапе рабочий класс и его партия. … что в основе каждой хроникальной фильмы, каждого номера журнала, каждого отдела внутри его должна лежать определенная идея, конкретизирующая линию партии на том или ином участке классовой борьбы и строительства социализма. Фильм безыдейных, фильм, ставящих во главу угла посторонние задачи (самодовлеющий эстетизм, экспериментаторство во имя экспериментаторства, биологическое развлеченчество и т.д.), пролетарская кинохроника выпускать не может» (Лебедев, 1931: 20-21).

Политика пронизывала и статьи киноведа Н. Иезуитова (1899-1941), посвященные теории учебного кино. Сначала Н. Иезуитов, идеологически резко напоминал, что

«марксистское киноведение — наука молодая. На пути её развития стоит много препятствий. ... Врагов много. Нигде, ни в одной, может быть, из смежных областей науки об искусстве (литературоведение, искусствознание) не господствуют до сих пор в теории так бесстыдно и так незавуалировано эклектизм, формализм, метафизика» (Иезуитов, 1931a: 5). А затем подчеркивал, что «учебная фильма ... обязана быть орудием политического воспитания. Аполитической фильме в нашей системе образования места нет. ... учебная фильма должна, быть классовой фильмой. Но не в либерально-оппортунистическом толковании, а в марксистско-ленинском понимании классовой борьбы. ... учебная фильма должна, быть партийной фильмой, ибо наша философия диалектического материализма — партийная философия, и наша наука — по существу своему тоже партийная. Учебная фильма должна воспитывать коммунистически, она должна носить политически-действенный характер, она должна быть связана таким образом с задачами пролетариата и партии в борьбе за социализм и коммунизм» (Иезуитов, 1931a: 7).

Во второй своей статье Н. Иезуитов снова заверял читателей журнала, что «крупнейшими недостатками отдельных теорий учебного кино являются: эмпиризм, физиологизм и формализм. Марксистской методологии учебной кинематографии предстоит в ближайшее время основательно проработать эти теории, ибо дальнейшее движение не может развертываться без критики всего сделанного до настоящего времени» (Иезуитов, 1931b: 9).

Размышляя о теории учебного кино, тогдашний член центрального бюро АРРК Л. Кацнельсон (1895-1938) подчеркивал, что «учебно-техническая кинематография не является искусством, а является областью науки. ... занимательность находится в самом содержании, и никаких дополнений, никаких привкусов, никакой «развлекательности» и «художественности» добавлять сюда не нужно» (Кацнельсон, 1932: 27-28).

В пику формалистам и эстетам отвественный редактор «Пролетарского кино» В. Сутырин (1902-1985) хвалил творчество режиссера-сатирика А. Медведкина (1900-1989): «Тов. Медведкин идет по другому пути. Для него поиски жанра не есть формалистский эксперимент. Сама необходимость этих поисков возникает у него не по формальным соображениям: он исходит из определенных политических задач... Таким образом, работа т. Медведкина в основе своей решительно противоречит формалистской практике. ... Сколько нам, строящим социализм в СССР, нужно еще преодолеть косности, консерватизма, как много еще нужно употребить на окончание борьбы с капитализмом! ... Перед пролетарским сатириком — мир капитализма, мир колоссальной, сложнейшей эксплуататорской культуры; мир гибнущий, но всё же ещё очень крепкий; мир, повергающий трудящихся в неслыханные доселе лишения, мир мракобесия, мир, уткнувшийся в безысходный (в пределах капитализма) тупик. Жгучая, бешеная ненависть должна вскипать в сознании пролетарского художника при виде этого мира, держащего еще в своих лапах сотни миллионов трудящихся и стремящегося разрушить социалистическое строительство в СССР. И, движимый этим чувством, пролетарский художник может поднять свою сатиру до таких высот, которых никогда не достигала сатира предшествовавших эпох» (Сутырин, 1931: 5, 7).

Наследуя традиции резких, бьющих наотмашь фраз прессы 1920-х, «Пролетарское кино» не жалело «температуры» для дискуссий.

Именно в таком духе на страницах журнала в 1931 году прошла дискуссия о киножанрах.

Сначала В. Григорьев выступил со статьей «К методологии определения киножанров» (Григорьев, 1931: 16-20), где утверждал, что «мы стоим на пороге создания теории кино. Приходится, в сущности, начинать с азов, ибо существующие в настоящее время (и у нас, и за границей) теории стиля, жанра, монтажа, ритма и пр. и пр., чаще всего построенные на базе формалистической методологии, не выдерживают мало-мальски серьезной критики. Поэтому ближайшей задачей теоретиков кино является работа над основными проблемами кинематографии, очищение теории кино от всех формалистических наслоений и пересмотр всех методологических принципов с точки зрения марксистского искусствоведения» (Григорьев, 1931: 16).

А далее предлагалось следующее определение киножанра: «Киножанр есть тип кинематографической структуры: 1) являющийся одной из сторон стиля, 2) отражающий

через данный стиль ту или иную сторону классовой психики на определенной стадии ее исторического развития, 3) характеризующийся органичностью всех компонентов, образующих собой поэтическое единство, и целеустремленностью, обусловленными систем, которому данный жанр подчинен, 4) являющийся типичным для массовой кинопродукции. Стиль и жанр находятся в постоянном диалектическом единстве между собой. Киностиль характеризует основной тон кинопродукции, взятой в историческом и классовом разрезе, а жанр представляет собой конкретную и частную форму стиля. Единство стиля и жанра неразрывно, ибо жанр определяется стилем, и стиль оформляется через жанр» (Григорьев, 1931: 17).

В своей статье о теории киножанров киновед Г. Авенариус (1903-1958) сначала согласился с тем, что «марксистской теории кино у нас еще нет. Проблема создания этой теории осложняется с одной стороны крайней молодостью науки о кино вообще, а с другой стороны той формалистической путаницей, которою полны многочисленные брошюрки и статьи, написанные по основным вопросам теории кино (монтаж, жанр, стиль, творческий метод)» (Авенариус, 1931: 27). А далее обвинил В. Григорьева в формализме, так как тот «отрицает жанр, как категорию диалектическую — развивающуюся — и приходит к признанию жанра как «стороны данного стиля». … Подобная «методология» дифференциации жанров в корне механистична и антидиалектична, поскольку ведет к раздроблению общей категории на многое множество отдельно существующих частностей» (Авенариус, 1931: 30), и поэтому это – «всего лишь аранжировка формалистской теории жанра, как совокупности приемов» (Авенариус, 1931: 30).

По сути дела, в 1931 году только три теоретические статьи в журнале «Пролетарское кино» избежали штампов коммунистической идеологии.

К примеру, в своей статье сценарист и писатель И. Попов (1886-1957) настаивал, что «введение в действие творческого метода, как осознанного приема регулирования внутреннего творческого процесса, обозначает для искусства новый этап. … недаром в наше именно время заговорили о творческом методе в искусстве и, в частности, о диалектическом методе, как методе художественного творчества; … реформа творческого сознания в существе своем сводится к осознанию художником особенности и неповторимости своего стиля, т.е. того, что, являясь индивидуальным, единичным, … вместе с тем призвано выразить социальное и общее. … Как вводится метод в действие? По трем руслам: во-первых, через предельное уяснение идеи, творческой цели; во-вторых, через исчерпывающее познание материала, и, в-третьих, через осмысливание формальных средств» (Попов, 1931: 26).

А художник и режиссер-мультипликатор М. Цехановский (1889-1965) в своих статьях «Кино и живопись» и «Специфика тонфильмы» писал, что «знание законов живописи (и уж, конечно, не только футуристической живописи) для киномастеров необходимо, но в такой же степени, как необходимо знать эти законы и скульптору и архитектору. Поэтому одинаково верно будет говорить и о законах скульптуры и архитектуры в проблемах кино» (Цехановский, 1931a: 7).

Размышляя далее о звуковом кино, М. Цехановский в полемическом запале писал, что «кино насквозь пропитано техникой, в нем 99 % техники и 1 % искусства. В звуковом кино пока нет и одного процента искусства… под материалом звукового киноискусства следует понимать: зрительные и звуковые объекты съемки и результат съемки — монтажные кадры. Но эти элементы становятся материалом искусства лишь тогда, когда они организуются художником в звукозрительные образы, выражающие определенное содержание (идею). Идея дает толчок и направленность всему процессу переплавки материала в художественную форму. … Преодоленный в процессе «переплавки» материал застывает в синтетически слитной художественной форме, которая является как бы «отпечатком» идеи, — материализованной идеей» (Цехановский, 1931b: 12-13).

Спустя несколько месяцев эти взгляды М. Цехановского подверглись в том же журнале резкой критике и были обвинены в формализме: «На основании некоторых фактов надо полагать, что искусством маскировки и проведения при ее помощи вылазок в немалой степени овладели и почитающие себя осажденными в некоей фортеции формалисты. Одним из таких фактов следует признать статью М. Цехановского «Специфика тонфильмы» (Плонский, 1932: 4).

Далее, зацепившись за опрометчивое утверждение М. Цехановского, что «кино насквозь пропитано техникой, в нем 99 % техники и 1 % искусства» (Цехановский, 1931b: 12), В. Плонский писал, что «если верны его положения, то это значит, что все наши звуковые фильмы... — на 100 % техника, только техника. ... Значит, нет, собственно, еще киноискусства, советского киноискусства, есть только какой-то один процент» (Плонский, 1932: 4). На этом основании М. Цехановский обвинялся в «формалистской вылазке» и прочих антимарксистских грехах (Плонский, 1932: 6).

Актуальную дискуссию продолжил С. Скрытев, довольно пессимистически оценивший состояние звукового кино в СССР в 1932 году: «К моменту освоения техники звучания с экрана немое киноискусство овладело большой культурой... именно синтетический характер киноискусства определял особенности дальнейшего развития кинематографии. Исключительная притягательная способность синтетического образования, обратившегося в сторону величайшего достижения техники — звукозаписи, — неожиданно поставила дальнейшее развитие киноискусства перед неимоверными трудностями. ... Звук оказался прямым отрицанием немой кинематографии. И будет непоправимой ошибкой, если в дальнейшей кинематографической практике продолжится фетишизация звука с антикинематографических позиций, если понимание места и роли звука в кинематографии не будет основано на принципе, позволяющем подняться именно киноискусству на более высокие ступени развития. К сожалению, даже большие мастера советской кинематографии в последних своих произведениях занимаются кинематографическим разоружением. Этим определяется теперешнее состояние звукового кино, в известной степени напоминающее состояние немого «иллюзиона» в момент его зарождения» (Скрытеев, 1932: 20).

С позицией С. Скрытева был явно и вполне обоснованно не согласен драматург и театровед Н. Волков (1894-1965): «Появление звукового кино почему-то страшно обеспокоило кинематографистов: не окажется ли вдруг тонфильма снятым на пленку театром? Почему-то показалось, что если вдруг с экрана зазвучит человеческий голос, то этот голос превратит кинематографического актера в актера театрального, а каждый кадр чуть ли не в сценическую мизансцену. Пугало так же и то, что звук, который требовал во многих случаях длинных монтажных кусков, даст повод использовать эту длину для уснащения фильмы театральным разговором людей, ощущающих перед собой рампу. Эти страхи, несомненно, мнимые, потому что они проистекают из неверного понимания кинообраза. Кинообраз никогда не является только снимаемой действительностью, но представляет результат взаимодействия, находящегося перед объективом явления, и творческой направленности художника. Кинообраз оптичен, причем эта оптичность должна приниматься не как технический, а как творческий момент. Вот отчего звуковая лента может выглядеть снятым театром лишь тогда, когда режиссер будет низводить роль киноаппарата до простого фиксатора явлений, а не видеть в нем орудия своего волевого импульса и творческого намерения» (Волков, 1933а: 65).

По сути, отрицание С. Срытевым достижений «говорящего кино» резко противоречило государственной установке на интенсивное развитие звуковой кинематографии в СССР, так как звук (помимо всего прочего) мог существенно помочь пропагандистским и агитационным функциям Власти. Но, в 1931-1933 годах публикация такого рода статей в журнале была еще возможна, как и полемика по этой теме.

Главным событием 1932 года в области идеологии и культуры стало апрельское Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (Постановление..., 1932), многие положения которого стали прямой угрозой для существования Ассоциации работников революционной кинематографии (АРРК).

В данном постановлении, в частности утверждалось, что «в настоящее время, когда успели уже вырасти кадры пролетарской литературы и искусства, выдвинулись новые писатели и художники с заводов, фабрик, колхозов, рамки существующих пролетарских литературно-художественных организаций (ВОАПП, РАПП, РАПМ и др.) становятся уже узкими и тормозят серьезный размах художественного творчества. Это обстоятельство создает опасность превращения этих организаций из средств наибольшей мобилизации советских писателей и художников вокруг задач социалистического строительства в средство культивирования кружковой замкнутости, отрыва от политических задач

современности и от значительных групп писателей и художников, сочувствующих социалистическому строительству. Отсюда необходимость соответствующей перестройки литературно-художественных организаций и расширения базы их работы. Исходя из этого, ЦК ВКП(б) постановляет: ликвидировать ассоциацию пролетарских писателей (ВОАПП, РАПП); объединить всех писателей, поддерживающих платформу советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве, в единый союз советских писателей с коммунистической фракцией в нем: провести аналогичное изменение по линии других видов искусства; поручить Оргбюро разработать практические меры по проведению этого решения» (Постановление…, 1932).

Таким образом, ЦК ВКП(б) ясно давал понять, что время доминанты «истинно пролетарских бойцов культурного фронта» в СССР закончилось, и наступило время унификации всех литературно-художественных течений под контролем Власти.

В том же апреле 1932-го была опубликована статья, резко критикующая Общество «За пролетарское кино и фото» (Евгенов, 1932: 11-15), которое в духе рекомендаций Постановления Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (Постановление…, 1932) в июле 1932 было ликвидировано.

Понятно, что в данных условиях основной задачей Ассоциации работников революционной кинематографии (АРРК) и, следовательно, журнала «Пролетарское кино» стало выживание путем доказательства своей верности «линии партии».

В вышедшей еще до Постановления… (Постановление…, 1932) передовой редакционной статье журнала «Пролетарское кино», озаглавленной «За развернутое социалистическое наступление на кинофронте» (За…, 1932) подчеркивалось необходимость «усилить наступление на враждебные теории, на формализм в первую очередь, как основную форму проявления буржуазной теории в области кинематографии… подвергнуть уничтожающей критике теорию «монтажа, как основы кино». … подвергнуть критике вульгарно-материалистическую, механистическую теорию «монтажа аттракционов» Эйзенштейна, как и другие его чуждые марксизму высказывания. Задача наступления на теоретическом фронте состоит еще и в борьбе с примиренчеством к буржуазным и мелкобуржуазным теориям, в борьбе с «гнилым либерализмом» (За…, 1932: 2-3).

Как мы видим «теоретический» удар был нанесен не только по С. Эйзенштейну, но и по Л. Кулешову, Д. Вертову, В. Шкловскому и многим другим «формалистам», чье творчество в целом позитивно воспринималось в 1920-е годы.

Более того, признавая, что «выпуск журнала раз в месяц, при недопустимой медленности его издания. … лишал редакцию возможности сколько-нибудь своевременно откликаться на текущие темы» (За…, 1932: 4), редакция «Пролетарского кино» (разумеется, согласовав это с АРРК) решило необходимым перейти «на двухнедельник, при одновременном сокращении сроков издательской работы по выпуску номера» (За…, 1932: 4), сделав издание менее академичным и более доступным по языку для широкой аудитории.

В реальности в 1932 году вышло 22 номера журнала, из них – семь сдвоенных. При этом существенно расширить читательскую аудиторию редакции «Пролетарского кино» так и не удалось (тираж составил от 6 до 15 тыс. экземпляров), поэтому в 1933 году издание снова вернулось к ежемесячному выпуску (при новом падении тиража – до 2,7–5 тыс. экземпляров).

Одной из самых важных теоретических статей «Пролетарского кино» 1932 года стало «Время крупным планом», где режиссер В. Пудовкин (1893-1953) обосновал свою теорию кинематографического замедления и ускорения времени, примененную им на практике в фильме «Простой случай» (1932): «Почему не выдвинуть на мгновение какую-либо деталь движения, замедлив ее на экране и сделав её таким образом особенно выпуклой и невиданно ясной? … Я глубоко убежден в нужности и действительности нового приема. Чрезвычайно важно понять со всей глубиной сущность съемок «цайт-лупой» и пользоваться ею не как трюком, а как возможностью сознательно, в нужных местах, в любой степени замедлять или ускорять движение. Нужно уметь использовать все возможные скорости, от самой большой, дающей чрезвычайную медленность движения на экране, и до самой малой, дающей на экране невероятную быстроту. … Съемка «цайт-лупой» практикуется уже давно. … Но все режиссеры, пользовавшиеся замедлением

движения, не делали одного, с моей точки зрения, самого важного. Они не включали замедленного движения в монтаж — в общий ритмический ход картины. ... Я говорю о различной степени замедления скорости движения, включенной в построение монтажной фразы. Короткий кусок, снятый «цайт-лупой», может помещаться между двумя длинными нормальными кусками, сосредоточивая на момент в нужном месте внимание зрителя. «Цайт-лупа» в монтаже не искажает действительного процесса. Она показывает его углубленно и точно, сознательно руководя вниманием зрителя. ... Длительные процессы, показанные на экране монтажом кусков, снятых с различной скоростью, получают своеобразный ритм, какое-то особое дыхание. ... У «крупного плана времени» огромная будущность. Особенно в тонфильме, где ритм, уточненный и усложненный сочетанием со звуком, особенно важен» (Пудовкин, 1932: 31-32).

Удивительно, что, как бы не заметив призывов к экспериментам с формой в этой статье В. Пудовкина, журнал «Пролетарское кино» продолжил активную атаку на киноформалистов.

На сей раз мишенью была выбрана книга сценариста и режиссера А. Андриевского (1899-1983) «Построение тонфильма» (Андриевский, 1931).

Литературовед Л. Войтоловская (1908-1984) в своей статье под названием «Программа воинствующего формализма» (Войтоловская, 1932: 5-9) утверждала, что Андриевский выступил здесь, «как последователь ... реакционнейших теорий, как верный ученик и продолжатель Кулешова. ... Совершенно естественно, что А. Андриевский, исходя из этих формалистических положений, ничего иного искать не может в звуковом кино, кроме «монтажа звуковых кадров» (Войтоловская, 1932: 7).

Далее Л. Войтоловская высказывалась еще резче, выявляя целую группу самых активных «киноформалистов»: «На примере А. Андриевского, его сценариев и книги, мы видим, что формализм снова начинает активизироваться. Сейчас наступила «третья стадия» в истории формализма. Первая стадия характеризовалась открытыми выступлениями таких воинствующих формалистов, как Кулешов, Шкловский, Пиотровский и др. Это был период открытых выступлений в печати, декларации, период «расцвета» формализма в кино. Затем наступил период «отказа» от своих ошибок (у Шкловского), ухода «в практику» (у Кулешова). Это была стадия «молчания», выжидания. Теперь наступил третий период, самый опасный, самый злостный период протаскивания своего формалистического мировоззрения под флагом работы «только в области технологии киноискусства». Книга А. Андриевского не первая, пытающаяся протащить формализм под маркой «невинной» техники. ... Характерно, что цитирует он исключительно формалистов: М. Левидов, Глазычев, Шкловский, Кулешов, и снова Шкловский, Кулешов, М. Левидов. Эта своеобразная «кольцевая фильма» убедительно доказывает, что А. Андриевский выступает в книге, как самоотверженный последователь, продолжатель и ученик «корифеев» формализма. И именно потому, что сейчас снова стало активизироваться их «учение», именно потому, что формализм вылезает из нор практических дел — именно поэтому надо с особенной беспощадностью отнестись к таким книгам, как «Построение тонфильма», и явно, и контрабандно протаскивающих формалистскую дребедень» (Войтоловская, 1932: 9).

В рамках еще допустимого в 1932 году выражения различных творческих взглядов в дискуссии и с учетом крайней серьезности обвинений со стороны Л. Войтоловской, в перспективе грозящих «принятием мер», А. Андриевский (1899-1983) вскоре прислал в редакцию «Пролетарского кино» покаянное письмо, в котором признал, что его книга «Построение тонфильма» «не только содержит ряд формалистических ошибок, но и является формалистической по общей концепции и по своим основным установкам» (Андриевский, 1932: 52).

Стараясь отстраниться от дальнейших обвинений в формализме, А. Андриевский писал: «В свое время я входил в кинематографию под сильным влиянием работ Эйзенштейна и Кулешева, у которых, несмотря на большие различия в методах, были общие формалистические ошибки. Написание мною книги совпадает с периодом, когда это влияние тяготело еще надо мной в полной мере. Это не значит, что я был сторонником формализма и не вел борьбы с формалистической методологией в целом, но борьба эта была ущербной и половинчатой, потому что в то время у меня сложилась особая «теория», которая и поныне, к сожалению, стихийно возникает у многих практиков

кино. Существо этой «теории» сводится к разделению (а практически — к противопоставлению) творческого метода и «технологии» искусства. ... Будучи взята в отвлечении, «технология» кино превращается из «технологии» в методологию, и притом неизбежно в методологию формалистическую. В этом и заключается порочность теории, которая рассматривает абстрактную «технологию» искусства, как науку, подсобную для марксистско-ленинского искусствознания, и на этом месте лежит «стык», но уже не с кадром, а с антимарксистскими и эклектическими установками Троцкого в вопросах искусства» (Андриевский, 1932: 52-53).

Редакционная передовая статья «Нужен решительный перелом» (Нужен…, 1932: 1-4), опубликованная в апрельском номере «Пролетарского кино» за 1932 год, стала реакцией на письмо И. Сталина в редакцию журнала «Пролетарская революция» (Сталин, 1931), в которой он критиковал троцкистские и прочие оппозиционные «вылазки» в советской прессе.

Ассоциации работников революционной кинематографии, изо всех сил пытавшаяся доказать свою необходимость и лояльность Власти, разумеется, не могла пройти мимо этой сталинской статьи, которая стала «сигналом к решительному наступлению против враждебных теорий о кино, к борьбе за укрепление позиций пролетарской кинематографии» (Нужен…, 1932: 1).

Далее в журнале «Пролетарское кино» обращалось внимание на то, что «никакого отказа от своих ошибок в лагере формалистов нет, что заявление в АРРК Кулешова, выступление (на сценарном совещании) Шкловского явились лишь ловкими маневрами для того, чтобы скрыть враждебную марксистско-ленинской теории сущность формализма, наиболее тонко и хитро замаскироваться, чтобы на практике продолжать протаскивание формалистских теорий и тем самым противодействовать росту пролетарской кинематографии, противопоставить себя марксистско-ленинской теории в кино… Коммунистическая и комсомольская часть АРРКа, разоблачив все эти тенденции формализма, объявила формализм теорией, с которой нужно не дискуссировать, а заклеймить с начала и до конца, как теорию, враждебную интересам пролетарской кинематографии. ... На основе развернутой самокритики АРРК может и должен добиться решительного перелома в своей работе. За действительную перестройку АРРКа лицом к производству, к его нуждам, к его задачам! Указания т. Сталина должны пронизать всю теорию, всю творческую и художественную практику советского кино. За марксистско-ленинскую теорию в кино! За ленинскую кинематографию!» (Нужен…, 1932: 1, 4).

В этом же номере «Пролетарского кино» к разоблачению врагов марксизма-ленинизма в кинематографических теоретических концепциях подключился оператор В. Нильсен (1906-1938) (Нильсен, 1932: 18-24), выступивший категорически против «формалистической» теории монтажа Л. Кулешова: «Не следует забывать, что именно художественная фильма с её спецификой, при отсутствии развитой марксистской методологии, является наиболее благодарной почвой для работы формалистской или другой буржуазной школы. Теоретическая борьба с классово-чуждыми направлениями в кинематографии, идеологическое разоружение формалистских и механистических построений — все это требует величайшей консолидации… Первые определения кадра как элемента фильмы дает нам Л. Кулешов, который по праву может быть назван отцом теоретической вульгаризации в кинематографии» (Нильсен, 1932: 19).

Отвергая теорию монтажа Л. Кулешова (1899-1970), В. Нильсен подчеркивал, что «главной силой кинематографического воздействия, прежде всего, является социальное содержание фильмы; ее классовая целеустремленность. В зависимости от того, в какой мере фильма вскрывает и отображает это социальное содержание, мы можем судить о ее выразительных качествах. Монтаж не является самодовлеющим фактором в кинематографии. Монтаж — это одно из основных средств кинематографии, которое дает возможность кинорежиссеру, при помощи специфических монтажных методов, раскрыть и отобразить диалектику действительности. ... Монтаж приводит зрителя к тем конечным выводам, которые обусловлены социальным заданием сценария» (Нильсен, 1932: 23-24).

Не мог остаться в стороне от борьбы со злостными киноформалистами и ответственный редактор «Пролетарского кино» В. Сутырин — основной мишенью своей статьи он избрал кинематографистов-«документалистов», то есть режиссера Д. Вертова (1896-1954) и его сторонников. В. Сутырин считал, что вертовские «киноки» — из

тактических соображений и на известный срок — готовы были допустить небольшой процент» игрового кино, хотя, по их мнению, «подлинно советская, т.е. пролетарская кинематография должна была состоять из «неигровых», «документальных» фильм. ... [Теперь] они уже не говорят о буржуазности всякой «игровой» фильмы. Они готовы узаконить и для бесклассового общества известный процент этой кинопродукции. Но, во-первых, процент небольшой и возможно меньший, а во-вторых, ставят их на второй план по общественной значимости, полагая, что в реконструктивный период первенство должно принадлежать документальной, неигровой фильме» (Сутырин, 1932: 15). Однако «документализм, как и формализм, являясь антимарксистской системой взглядов, столь же враждебен, хотя на данном этапе и менее опасен для молодой, только еще создающейся ленинской теории советского кино. С ним необходимо вести решительную борьбу» (Сутырин, 1932: 11).

Режиссер Б. Альтшулер (1904-1994) сосредоточил свой теоретический удар по «киноэстетству», утверждая, что «эстетство одинаково чуждо как пролетарской художественной кинематографии, так и пролетарской инструктивной кинематографии. Перенос ли это творческого метода художественной кинематографии? Да, но чужого, непролетарского творческого метода. Следовательно, может быть, этот метод плох не потому, что он заимствован из художественной кинематографии, а потому, что он чужой, не пролетарский» (Альтшулер, 1932: 38).

Поскольку в 1932 году на страницах советской прессы была еще возможна (в определенных идеологических рамках, конечно) реальная и острая дискуссия, то в следующем номере журнал «Пролетарское кино» предоставил слово режиссеру Д. Вертову (1896-1954), который в ответ на нападки обвинения в его адрес попытался оправдаться и в свою очередь сам обвинил одного из АРРКовцев – киноведа Н. Лебедева (1897-1978) – в троцкизме (Вертов, 1932: 14).

Не пожалел Н. Лебедева и другой режиссер-документалист – В. Ерофеев (1898-1940): «Итак, кинохроника по Лебедеву 1930 г. должна заниматься только «фиксацией событий», должна превратиться в средство аполитической информации, а «актуальная тематика явится достоянием «фабрики публицистических фильм». Какая политическая безграмотность, какое невежество! ... Н. Лебедев не может понять, что, несмотря на разницу степени обобщения материала (вытекающую из различия характера хроникального издания, тематики и метража), и периодическая хроника и непериодические хроникальные фильмы выполняют одни и те же политические задачи, делаются на одном и том же документальном материале при помощи одних и тех же средств производства» (Ерофеев, 1932: 20-21, 23).

Понимая, что против него выдвинуты серьезные обвинения (один «троцкизм» чего стоил!) киновед Н. Лебедев поспешил ответить Д. Вертову и В. Ерофееву на страницах того же «Пролетарского кино», гневно обрушившись на своих оппонентов-«документалистов»: «Сейчас «документализма» — как творческого течения уже нет — оно разложилось заживо от идейного загнивания. Оно — труп. Но этот труп еще не выброшен на свалку истории. И «аромат» его читатель имел возможность ощущать на предыдущих страницах, в статьях Д. Вертова и В. Ерофеева. Дискуссировать о бывшем «документализме» уже не с кем. Но разоблачать его еще нужно. Это необходимо в целях борьбы за чистоту марксистско-ленинской теории кино, это необходимо для перевоспитания тех рядовых членов этой группы, которые начинают понимать, куда вели бывшие теории бывших «документалистов» (Лебедев, 1932: 24).

При этом советский теоретик кино Н. Лебедев, не стесняясь далеких от академизма слосочетаний, утверждал, что В. Ерофеев лживо сделал вывод о том, что он «сторонник кинохроники, «как средства аполитической информации». Откуда взял Ерофеев эту нелепицу? Из какого пальца он ее высосал?» (Лебедев, 1932: 28). Как мы видим, даже в теоретических статьях того времени было возможно применять, по сути, базарную лексику...

Наиболее важной в теоретическом отношении статьей «Пролетарского кино» 1932 года стала работа вернувшегося из длительной зарубежной поездки С. Эйзенштейна (1898-1948). В статье под названием «Одолжайтесь»!» С. Эйзенштейн писал: «Очень меня расстраивают разговоры о «развлекательности» и «занимательности»... Потратив немало трудов в деле «увлечения» и «вовлечения» аудиторий в единый порыв общего захвата,

мне в... «развлечении» слышится что-то противоположное, чуждое и враждебное. ... Захватывать, а не развлекать, снабжать аудиторию зарядкой, а не транжирить энергию, принесенную зрителем с собой. ... Пока у нас были захватывающие картины, не говорили о занимательности. Скучать не успевали. Но затем «захват» куда-то потерялся. Потерялось умение строить захватывающие вещи, и заговорили о вещах развлекательных. Между тем не осуществить второго, не владея методом первого. ... Строить кинематографию, исходя из «идеи кинематографа» и отвлеченных принципов, дико и нелепо. Только из критического сопоставления с более стадиально ранними зрелищными формами можно будет критически овладеть методологической спецификой кино» (Эйзенштейн, 1932: 19-29).

Таким образом, С. Эйзенштейн попытался (во многом вопреки идеологической доминанте, насаждаемой «сверху») обратить внимание на зрелищную природу кинематографа и необходимость «кинозахвата» внимания широких масс.

Критика поверхностных социологических подходов к изучению зрительской аудитории была в центре статьи Л. Скородумова «Зритель и кино» (Скородумов, 1932: 49-61). Несколько теоретических статей «Пролетарского кино» 1932 года было посвящено профессиональным аспектам работы сценаристов (Капустин, 1932: 26-31), мультипликаторов (Ходатаев, 1932: 44-49) и киноактеров (Могендович, 1932: 32-39).

В 1932 году «Пролетарское кино» обрушилось на теории буржуазного кинематографа, подключив для этого киноведа, писателя и драматурга Б. Балаша (1884-1949), в ту пору работавшего в Москве, и киноведа Э. Арнольди (1898-1972).

Б. Балаш в своей статье «Идеология буржуазного кино» напомнил читателям, что «капиталистическое кинопроизводство естественно требует максимального сбыта. Оно должно идти навстречу идеологии широчайших масс, одновременно не отказываясь от своей собственной. В погоне за рентабельностью, оно принуждено адресоваться к «низшим» слоям, но только к тем, интеллектуальные и эмоциональные потребности которых оно может удовлетворить, не вредя интересам господствующего класса. Следовательно, речь может идти о массе, которая меньше всего сознает свои собственные интересы. Прежде всего, мещанство является широчайшим рынком сбыта еще и потому, что его мышление не присуще одному общественному слою. Мелкобуржуазная психология живет еще в части пролетариата, в очень большой части интеллигенции и крупной буржуазии. В кинематографе они все объединены одним чувством. И поэтому европейская и американская кинематография идеологически целиком ориентируется на мещанство, а не только потому, что мещанин, мелкий буржуа может себе позволить дешевое удовольствие. Мещанин лишен четкого классового самосознания. Он, следовательно, не станет отвергать всего, что противоречит его экономическим и социальным интересам» (Балаш, 1932: 32-33).

В аналогичном ключе выступил на страницах «Пролетарского кино» и Э. Арнольди. В своей статье «Звуковое кино в теориях западных формалистов» он подчеркнул, что «в Америке буржуазная кинематография опирается на широкие слои мещанского зрителя. В массе своей фильма воздействует в достаточной мере прямолинейно. Теоретические и критические кадры ориентируются на того же мещанского зрителя и группируются вокруг желтых журналов с откровенной сенсационно-бульварной и рекламной установкой. Внимание кинозрителя направляется в сторону нездоровых интересов; господствующий класс усыпляет его критическую мысль, воспитывает его в плане поверхностно-сенсационного отношения к киноискусству. В силу общих условий революционная марксистская теория и критика искусства вообще, а кинематография в особенности, находятся в периоде становления и первоначального развертывания сил, в условиях тяжелой борьбы с идеологами господствующего класса и выразителями интересов мелкой буржуазии различных оттенков. В итоге кинематографический теоретический участок в Америке отличается количественной незначительностью, низким качественным уровнем. В подходе к киноискусству отмечается отчетливый утилитаризм, стремление не уходить от проблем прикладного технологического порядка и тяготение к «занимательности» изложения для привлечения верхушки массового зрителя» (Арнольди, 1932: 40-41).

Далее Э. Арнольди протянул идеологическую нить от западного киноведения к советскому формализму: «Мы плохо знаем западное кино. Еще хуже нам известны его

теории. Между тем они представляют немалый интерес. Конечно, они ни в коей мере не годятся для пересадки на советскую почву. Но их критическое изучение, знакомство с огромным материалом, собранным буржуазными теоретиками, неправильно разрешенными, но любопытно поставленными проблемами могло бы принести кое-какую пользу. Но самый значительный интерес этих работ в том, что туда, к ним, за советский рубеж уходят корни теоретических построений наших формалистов и других теоретиков, пытающихся протащить буржуазную контрабанду в советское киноведение. Знание вражеских позиций — лучшее оружие для борьбы. К сожалению, при существующих у нас условиях знакомства с западным кино и установившимся к нему отношением подобное вооружение нашей теоретической мысли довольно затруднительно» (Арнольди, 1932: 41).

С учетом тенденций, определенных Постановлением Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (Постановление…, 1932), уже в первом номере за 1933 год журнал «Пролетарское кино» изменил свое название на более обобщенное и «общенародное»: «Советское кино», вернув себе ежемесячную периодичность. При этом он оставался пока органом АРРК. Сохранил свой пост (тоже – пока) и ответственный редактор В. Сутырин (1902-1985).

В 1933 году журнал продолжил линию резкой критики формалистических подходов в кино.

Режиссер С. Юткевич (1904-1985) выбрал своей мишенью творчество «злостного формалиста» Л. Кулешова (1899-1970), подчеркивая, что «философским камнем» кино был назван в свое время монтаж, и его яростно защищали как в теории, так и на практике как главенствующий момент в специфике нового искусства. Вначале это было явлением здоровым и прогрессивным, но на дальнейших этапах роста советского кино эта теория «доминанты монтажа» превратилась в балласт, потянувший кинематографию в трясину буржуазных теорий. … Действительно, стоило ли производить «революцию», для того чтобы на практике вернуться к подражанию американским детективам («Луч смерти»), позаимствовав у этого жанра все кроме самой важной и обязательной его черты — занимательности» (Юткевич, 1933: 8).

Далее С. Юткевич с позиций Постановления Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» и социалистического реализма весьма негативно оценил так называемое «поэтическое кино», сторонником которого был, как известно, режиссер А. Довженко (1894-1956): «Советское кино на время потеряло зрителя. Пресловутый «язык кино», за чистоту которого так дрались ретивые новаторы, был определен как язык поэтический, живописный и т.д. Кадры превращались в рифмы, скандировались как стихи, определялись как станковые картины, ритмика монтажа определялась как единственная «свободная» возможность их чисто композиционного сцепления. Была создана «заумная» кинематография. «Самовитый» кадр, как в свое время «самовитое» слово, — вот чем пробовали защищаться последыши формализма. Ошибки, обмолвки крупнейших мастеров, неизбежные во всякой подлинной творческой работе, во всяком изыскании новых путей выразительности социалистического искусства, были немедленно вводимы в догму, правило, рецепт. Вещизм, беспредметность, отрицание человека, сведение роли актера к «типажной» марионетке или «натурщику» — все сплелось в сумасшедший клубок, колючей проволокой «специфики» защищавший от наступления действительности» (Юткевич, 1933: 12).

Не менее грозно обвинял Л. Кулешова в формализме и американизме сценарист и киновед М. Блейман (Блейман, 1933: 48-57; 51-60).

Театровед Н. Волков (1894-1965) критиковал Л. Кулешова сразу по двум теоретическим позициям: по функциям монтажа и работе с актером: «Кулешов сделал абсолютно неверный иллюзионистский вывод, когда в своей книжке стал проповедовать идею какого-то сборного человека, для которого голова могла быть заимствована у одного актера, рука у другого, а фигура у третьего, и все это благодаря ловкости монтажа могло создавать впечатление одного и того же человека, то есть зритель не догадывался об этой арифметике частей человеческого тела. Кулешов пришел к ошибочным выводам. Однако, оставаясь на здоровой творческой почве, вполне правильно трактовать актерский кинообраз как соединение реально происходящей перед киноаппаратом игры с теми приемами изображения, которые режиссер и оператор применяют к актеру не для того,

чтобы только документально снять его, но для того, чтобы поднять образ актера на новую, более важную художественную высоту» (Волков, 1933b: 59-60).

Непримиримой борьбе с формализмом была посвящена и объемная, размещенная в трех номерах журнала, теоретическая статья киноведа Н. Лебедева (1897-1978) «О специфике кино» (Лебедев, 1933: 71-80; 67-73; 48-62): «Именно в отождествлении идеологического производства с материальным нужно искать объяснения того, что в течение многих лет у нас пытались руководить производством фильм по принципам, применяемым в производстве спичек, мебели и посуды. И это приводило «кинофабрики» к «непонятным» (для их руководства) прорывам и производственным поражениям. Именно здесь одна из главных причин живучести в нашей кинематографии формалистских теорий, отождествляющих киносценарий с «сырьем» и «полуфабрикатом», а киноактера — с декорациями, аксессуарами и прочими «материалами», «перерабатываемыми фабрикой». Ибо если фильмы производятся на фабриках, то должно же быть «сырье», должны быть «полуфабрикаты», должен быть «материал» и т.д. ... Итак, вопрос, к какому роду общественных явлений — к идеологическим или материальным нужно отнести кино, может иметь только один ответ — к идеологическим» (Лебедев, 1933: 74, 76).

Вполне солидарен с таким идеологическим и классовым подходом к кинематографу был и киновед Н. Иезуитов (1899-1941): «Каковы же общие выводы, к которым пришла советская художественная наука в учении о стиле? Прежде всего, стиль есть единство содержания и формы искусства. В отличие от буржуазного искусствознания, определявшего стиль формально: либо как сумму художественных приемов, либо как сумму формальных признаков, — советская наука видит в стиле оформленное классовое содержание. Не содержание просто, а именно содержание оформленное, не содержание безразличное и абстрактное, а содержание, ставшее продуктом художественного творчества. Стиль, таким образом, не то, ... не то, что хотят сказать о себе художники и поэты языком широковещательных деклараций, а то, что получается объективно, на деле. ... Полное отождествление стиля с мировоззрением или творческим методом художника, встречающееся у нас нередко, затемняет действительные связи искусства и философии. Стиль есть продукт мировоззрения, он есть идейно-художественный результат приложения творческого метода к материалу действительности, содержание стиля определяется классовым мировоззрением, но само мировоззрение не является стилем. ... содержание стиля — классовое содержание. Это значит, что метод познания действительности в данной стилистической системе выражает идеологию определенного класса» (Иезуитов, 1933: 40-41).

Находясь под сильным давлением критики, обвиняющей его в формализме, С. Эйзенштейн в своей статье 1933 года также подчеркивал, что «основа деятельности режиссера состоит в том, чтобы в противоречии вскрывать, выявлять и выстраивать образы и явления классово отраженной действительности. Это целиком определяет метод. И в методе преподавания мы как бы воспроизводим эволюцию самого метода рассмотрения в противоречиях, на первых этапах возникающего из противоречий в рассмотрении» (Эйзенштейн, 1933: 60).

В своей статье «Новое качество драматургии» режиссер А. Медведкин (1900-1989), вопреки увлекавшимся формой кинотеоретикам, утверждал, что «искусство социалистического реализма есть искусство величайшей правдивости. Оно не терпит случайных, необоснованных положений, немотивированных поступков, незакономерно развивающихся характеров. Удовлетворить все эти эстетические потребности может только сюжетное искусство. В сюжетности кинематографа лежит и творческое решение проблемы занимательности. Фильма, захватывающая зрителя остро и волнующе поставленными сюжетными ситуациями, будет пользоваться у нашего зрителя успехом и любовью. Однако требование сюжетности само по себе еще не определяет того нового качества советской драматургии, в какое она должна перерасти. Требование правдивости советского искусства ставит перед советским кинодраматургом задачу детального и глубокого знания того вопроса, который он решает средствами искусства. Это знание не может ограничиться только знанием терминологии тех или иных производственных процессов. Оно должно быть основано на всестороннем изучении поведения человека в самых различных условиях действительности» (Медведкин, 1933: 15).

Главной теоретической работой, опубликованной в журнале «Советское кино» 1933 года, стала, на наш взгляд, статья Б. Балаша «Звуковое кино» (Балаш, 1933: 62-74).

Размышляя о природе звукового кинематографа, Б. Белаш довольно подробно остановился на таких его аспектах, как «слуховой спектакль», звуковые пространство, тишина, шум, звуковые ракурс, крупный план, наплыв, монтаж и др., и в итоге предположил (и, как выяснилось буквально через несколько лет, предположил неверно) некое дальнейшее параллельное сосуществование немого и звукового кино: «Вытеснит ли звуковое кино окончательно немой кинематограф? Будет ли и останется ли цвето-звуковой кинематограф последним и окончательным достижением? ... Одно мне кажется во всяком случае логически необходимым: немое кино, до тех пор пока оно возможно, будет оттеснено в его первоначальную, чисто зрительную область. Вытеснено из области человеческих взаимоотношений, драматически разговорных сюжетов и действий к субъективно-ассоциативному, к абсолютному кинематографу. Только тогда, когда немое кино дифференцируется в существенно отличительный вид искусства, оно снова может воскреснуть рядом с звуковым кино. К немому кино назад дороги нет, но я верю в некое вперед, к новому, еще более развитому немому кинематографу» (Балаш, 1933: 74).

В ноябре 1933 года в журнале «Советское кино» произошла смена отвественного редактора: вместо В. Сутырина (1902-1985) на этот пост пришел бывший партийный функционер, отв. секретарь правления Ассоциации революционных кинематографистов, отв. редактор журнала «Кинофронт», руководитель сценарной мастерской «Совкино», зам. председателя правления Общества друзей советской кинематографии (ОДСК), член бюро киносекции Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП), зам. ответственного редактора газеты «Кино» К. Юков (1902-1938).

Вопреки редакционной политике своего предшественника, К. Юков взял курс на более простые по языку и понятные широким читательским массам рецензии на фильмы, партийно-пропагандистские материалы (в том числе активно цитирующие И. Сталина) и резко уменьшил долю теоретических статей о кинематографе.

Наиболее значимой в теоретическом отношении статьей «Советского кино» 1934 года стала работа С. Эйзенштейна «Э!». О чистоте киноязыка» (Эйзенштейн, 1934: 25-31), где он попытался доказательно ответить многим «пролетарским» критикам своей теории монтажа: «Для многих еще монтаж и левый загиб формализма — синонимы. ... Монтаж вовсе не это. Для тех, кто умеет, монтаж — это сильнейшее композиционное средство для воплощения сюжета. Для тех, кто о композиции не знает, монтаж — это синтаксис правильного построения каждого частного фрагмента картины. Наконец, монтаж — это просто элементарные правила киноорфографии для тех, кто по ошибке составляет куски картины... В фильмах встречаются отдельные хорошие кадры, но в этих условиях самостоятельные живописные качества и достоинства кадра становятся собственной противоположностью. Неувязанные монтажной мыслью и композицией, они становятся эстетической игрушкой и самоцелью. ... Мы отнюдь не за «гегемонию» монтажа. Время прошло, когда в целях педагогических и воспитательных нужно было делать некоторый тактический и полемический перегиб, в целях широкого освоения монтажа как выразительного средства кино. Но ставить перед собою вопрос о грамотности кинописьма мы обязаны и должны. Требовать не только, чтобы качество монтажа, киносинтаксиса и кинoречи не уступало качеству прежних работ, но чтобы оно их превысило и превзошло, — это то, чего от нас требует дело борьбы за высокое качество культуры кино. ... Пора во всей остроте снова ставить проблему о культуре киноязыка. Важно, чтобы по этому поводу высказались все киноработники. И прежде всего языком монтажа и кадров своих кинокартин» (Эйзенштейн, 1934: 26, 31).

Второй важнейшей теоретической статьей журнала «Советское кино» 1934 года стала работа Б. Балаша «Драматургия звука» (Балаш, 1934: 15-24). В ней Б. Балаш пришел к выводу, что «органическим элементом фильмы звук стал лишь тогда, когда он получил драматургическую функцию. ... Сначала драматургическую функцию звук получил как материал фильмы вообще. Затем он получил драматургическую функцию в сюжете, в фабуле фильмы. Спустя некоторое время поняли и стали применять драматургическую функцию звука в отдельной сцене. И наконец, значение чего еще недостаточно оценили, — в отдельном кадре. Правда, эти четыре формы сливаются в монтаже в одно органическое целое формы, но всё же они являются различными

формами с различными законами конструкции, с совершенно различными принципами композиции. И как раз благодаря появлению нового элемента — звука — особенный характер каждой формы стал совершенно ясным» (Балаш, 1934: 16).

Остальные теоретические статьи «Советского кино» 1934 года были уже не столь значимыми.

К примеру, борьбу с формализмом, теперь уже в киноведении, продолжил Н. Лебедев (1897-1978) в своей программной статье «О научно-исследовательской работе в кино» (Лебедев, 1934: 43-49): «Каковы наиболее актуальные научно-исследовательские проблемы на сегодняшний день? В первую очередь — проблемы кинодраматургии, проблема специфики сценария и фактуры его, проблема сюжетосложения и композиции фильмы вообще, проблема киножанров, проблема инсценировки литературных произведений. ... Здесь предстоит огромная работа по очистке кинотеоретических конюшен от формалистско-лефовского навоза, с одной стороны, и от шелухи рапповских загибов — с другой. Здесь предстоит серьезная работа по разоблачению ошибок интеллектуалистов-бессюжетников, сторонников «монтажа аттракционов» и т.д. ... Руководство кинематографией должно решительно повернуться лицом к научной работе и материально и организационно помочь ей» (Лебедев, 1934: 49).

Литературовед С. Динамов (1901-1939) в духе упрощенной трактовки основ соцреализма утверждал, что «показ счастливой жизни бодрости и уверенности строителей социализма — это необходимое условие хорошего и крепкого сюжета на темы нашей действительности. Так встает вопрос о финале. Нам не нужен ложный и фальшивый «счастливый конец» современных буржуазных произведений. Конечно, бывают катастрофы, неудачи, затруднения, личные тяжелые переживания, но ведь будущее — только за рабочим классом. ... Нам нужно сюжетное искусство, в котором глубина идей, совершенство формы, актуальность тематики, художественность языка сливались бы воедино с ясным и напряженным развитием действия» (Динамов, 1934: 8).

А киновед Н. Иезуитов (1899-1941) писал, что «внешний блеск, кинематографическая пиротехника, остроумное сочинительство никогда не смогут вдохнуть в фильму истинную занимательность. Истинную занимательность фильмы можно обрести только в драматургической цельности произведения, в высоком художественном единстве составляющих драматургию элементов, в идейном напряжении» (Иезуитов, 1934: 120).

Последний номер «Советского кино» 1934 года открылся фотопортретом И. Сталина, а завершился портретом убитого 1 декабря в Смольном С. Кирова (1886-1934), символически обозначив конец еще одного этапа истории СССР и начало эпохи «большого террора».

Первый номер журнала «Советское кино» за 1935 год стал последним, в котором он был обозначен как орган Ассоциации работников революционной кинематографии. По-видимому, еще надеясь сохранить *status quo,* отв. редактор К. Юков в очередной раз заверял «партию и правительство» в преданности новому курсу, обозначенному Постановлением Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (Постановление..., 1932), обращая внимание на то, что «советский кинокритик должен быть прежде всего теоретиком киноискусства. Теоретиком не в смысле уменья строить сложные логические формулы, а теоретиком в смысле глубокого знания всей практики кинематографического искусства, уменья обобщать опыт, способности разобрать произведение киноискусства в его конкретных образах, технологических проявлениях. Советский кинокритик — это такой тип теоретика искусства, который должен, глубоко зная свое дело, быть впереди творческих процессов, какие намечаются в советском киноискусстве. Советский кинокритик должен уметь предусматривать враждебные тенденции в развитии искусства и мобилизовать внимание творческих сил к устранению этих тенденций» (Юков, 1935: 13-14).

Но было уже поздно: со слишком «левой» АРРК (пусть и с некоторым запозданием) решено было покончить: в январе 1935-го, на Первом Всесоюзном совещании творческих работников советской кинематографии было принято решение о роспуске Ассоциации российских работников революционной кинематографии (АРРК), и уже во втором номере журнала «Советское кино» было обозначено, что он стал органом ЦБ секции Творческих Работников ЦК Союза Кино (в последующем – ЦК Союза кино).

В третьем номере «Советского кино» за 1935 год была опубликована теоретическая статья Э. Зильбер и И. Кринкина «Преодоление эмпиризма» (Зильбер, Кринкин, 1935: 6-10), в которой они пытались доказать необходимость идеологической борьбы не только с формализмом, но и натурализмом в кинематографе: «Непримиримая позиция социалистического реализма по отношению к натурализму — одно из коренных отличий его от реализма буржуазного, внутри которого натурализм имел свое прочное и узаконенное место. Путь к стилю социалистического реализма лежит через преодоление пережитков капитализма в сознании людей, через преодоление эмпирико-натуралистических представлений о действительности, о судьбах людей. … Мертвящая односторонность эмпиризма — в его прямолинейности и однозначности, в том, что развитие перипетий индивидуальной судьбы выступает как сплошная «необходимость», как точный и единственно возможный слепок с объективного хода вещей. Получается не единство общего и индивидуального, а тождество, полное совпадение, обедняющее и действительность и отдельного человека. В результате рождается не богатый содержанием типический характер…, а внешне охарактеризованный тип (ревнивца, честолюбца), который деградирует до штампа. Так у нас в свое время родились типы (и штампы) вредителя, энтузиаста, пожилого сознательного рабочего и т.п., которым мы сейчас можем противопоставить типические индивидуальности: Чапаева, Максима» (Зильбер, Кринкин, 1935: 7-8).

В своей следующей статье И. Кринкин продолжил данную тему, но уже в сочетании с резкой критикой «групповщины», «левачества» и «агитпропа», напомнив, что «в свое время как реакция на формализм в нашей кинематографии появилась теория так называемого агитпропфильма. Эта теория фактически упразднила или, во всяком случае, сводила роль кино как искусства к минимуму. Основную задачу кино представители этой теории видели в популяризации кинематографом различных кампаний, в экранизации политических лозунгов дня. Рядом с этой теорией, в кинематографе прививались идеи литфронтовцев, проповедовавших немедленный отклик на любые события дня, требовавших произведения-однодневки. … В практике художественной кинематографии эти теории выразились в нарочитом пренебрежении формой, в лобовом показе любых жизненных явлений, в схематичном противопоставлении «положительного» и «отрицательного». Так родились образы «стопроцентных» добродетелей и «стопроцентных» злодеев. … Постановление ЦК партии от 23 апреля 1932 г. положило конец как теории, так и практике «агитпроповщины». Но отголоски ее слышатся во многих картинах. … Основная беда этого рода картин заключается в том, что в них обнаруживается чрезвычайно мало жизненных наблюдений и еще меньше мыслей по поводу наблюдаемого. Они скользят по поверхности явлений» (Кринкин, 1936: 17).

Но, разумеется, не была забыта журналом и критика формализма в кино и киноведении. Так А. Михайлов утверждал, что «те немногие труды по общим вопросам киноискусства, которые появлялись в предшествующие годы, в значительной мере создавались под знаком формализма. Возьмем ли мы сборник ленинградских искусствоведов «Поэтика кино» (1927) и книгу Кулешова «Искусство кино» или же обратимся к западным изданиям, мы одинаково можем установить их зависимость от формалистической школы теории искусства. Характерной особенностью этих работ являлось стремление рассматривать кино лишь с точки зрения его формальных приемов, игнорируя его идейно-познавательное значение. Учение о монтаже как сущности кино и соподчинение монтажу содержания, учение об «остранении», об особом ракурсе подачи материала как основной задаче режиссера, рассмотрение кино как нового формально-художественного языка жестов и абсолютизация законов немого кино (отсюда борьба формалистов против звукового кино и в частности против слова в фильме), отрицание роли сюжета, фабулы в фильме — все это являлось необычайно характерным для формалистов» (Михайлов, 1935: 34-35).

А. Михайлов подверг критике и теоретические концепции Б. Балаша (Балаш, 1935), подчеркивая, что его «философская основа заключается, прежде всего, в том, что он рассматривает искусство не как отражение реального мира, обработанное творческим сознанием художника, а как организацию реально неорганизованного с помощью категорий художественной формы. Другими словами, он стоит в данном вопросе не на позициях марксизма, а на позициях формально-социологической школы и субъективной

«организационной теории». ... Теория кино ... должна подняться на уровень нового этапа практики и изжить тенденции формализма» (Михайлов, 1935: 46-50).

Вместе с тем, А. Михайлов в целом оценил творчество Б. Балаша, скорее, позитивно: «Бела Балаш, бесспорно, является одним из наиболее интересных теоретиков и критиков кино. Насыщенные большим материалом, изобилующие острыми характеристиками фильмов, пытливо ищущие познания сущности и приемов кино, — его работы при всех их ошибках явились значительным и положительным вкладом в дело создания науки о киноискусстве. Будем надеяться, что в дальнейшем этот вклад с точки зрения марксистской эстетики и истории кино окажется еще более значительным и бесспорным» (Михайлов, 1935: 50).

В одном из следующих номеров журнала была опубликована теоретическая статья Б. Белаша под названием «Ответ моим критикам» (Балаш, 1936: 39-45), где он, признавая свои ошибки, решительно отмежевывался от весьма опасных для него упреков в формализме: «Моя точка зрения направлена против формализма «Авангарда», против субъективизма сюрреалистов, против буржуазного реализма мелочей и целиком за социалистический реализм советских картин. Если иным из моих критиков казалось, что они нашли в некоторых формулировках книги бессознательные элементы формализма или субъективизма, то с ними еще можно было бы поспорить. Но если хладнокровно утверждают, что вся книга является полемической (следовательно, сознательной) программой и декларацией бывшей группы формалистов и, следовательно, не нужна, то это больше чем ошибка. ... Основная ошибка моей книги [«Дух фильмы»] — ее слишком афористический стиль. Благодаря ему возникают ложно понимаемые формулировки, недостаточно ясно выверенные заключения, которые поэтому кажутся неубедительными и бессистемными. ... Лишившись научного стиля, моя работа потеряла научную точность, силу убедительности» (Балаш, 1936: 40-42).

В то же время Б. Балаш писал, что «в целом же подробная и добросовестная статья тов. Михайлова (Михайлов, 1935) меня очень успокоила. Я понял, что существенные ошибки книги вытекают не из мыслей, а из неточных формулировок и частично из неверной перспективы, явившейся результатом того, что я главным образом был занят проблемой формы. Но я думаю, что из-за этого меня не стоит зачислять в формалисты. Мы не должны забывать, что форма и стиль остаются важными элементами и в социалистическом реализме. Выявить их настоящую функцию — вот задача моих ближайших теоретических работ. Но они не только должны иметь значение для теоретика, они также должны дать толчок художнику. Они вытекают у меня из практики моего искусства. На более высокой ступени они должны опять стать искусством. ... Я продолжаю работать и всегда буду благодарен тем товарищам, которые, действительно работая марксистско-ленинским методом, помогут мне своей критикой» (Балаш, 1936: 45).

Итоги дискуссии о теоретических концепциях Б. Балаша подвел в журнале киновед И. Вайсфельд (1909-2003) (Вайсфельд, 1936: 46-51), отметив, что из его высказываний «естественно напрашивается вывод, что социалистический реализм — это символико-абстрактное искусство, ценное не идейно-познавательной значимостью, выраженной в образах, а смыслово-метафорической, агитационно-плакатной нагрузкой каждого, отдельно взятого кадра. ... Полемизируя с символистами и приводя ряд бесспорных мыслей о социалистическом реализме, Балаш все же в конечном счете утверждает принципы, далекие от социалистического реализма» (Вайсфельд, 1936: 50).

Далее И. Вайсфельд напоминал, что «формализм видел в искусстве лишь иероглиф, символ, знак, «установку на способ выражения», а не живое познание действительности в ярких образах. Здесь — корни теории типажа и выразительного материала и связанное с этим отрицание актера; отсюда возникло превознесение монтажа как альфы и омеги кинематографа; определение сюжета как мотивировки приема; фетишизация технологически-ремесленных приемов как первопричины стиля и образного строя кино; канонизация немого кино и отрицание звукового, цветного, стереоскопического. Все эти основы «формотворчества» оказались неправильными и вредными. Но традиции формализма продолжают еще жить в среде творческих работников. Они находят свое отражение, как мы видим, и в кинотеории. Преодоление этих традиций, дальнейшая разработка марксистской теории киноискусства остается насущной задачей» (Вайсфельд,

1936: 50).

Однако в итоге, И. Вайсфельд в целом доброжелательно оценил творчество Б. Балаша: «В статье о критике «Духа фильмы» Балаш разъясняет свои подлинные позиции и признает ряд ошибочных положений в своей книге (например, некритическое отношение к интеллектуальному кино). Мы потому вновь остановились на разборе ряда ошибок «Духа фильмы», что Балаш критикует свои ошибки недостаточно решительно и последовательно и стремится слишком многое объяснить «афористическим» стилем литературного изложения. Дело совсем не заключается в создании какой-то новой схемы взаимодействия формы и содержания в искусстве, как это пытается сделать Балаш. Недаром его схема сильно отдает схоластикой. Гораздо важнее — установить подлинные ошибки, вытекающие из недооценки образно-познавательной сущности искусства, чтобы быстрее их изжить. Вся критика единодушно отметила значительность и интерес «Духа фильмы», острую наблюдательность ее автора, заметное стремление Балаша освободиться от традиций и ошибок формалистического толка. Но Балашу свойственна еще одна черта, немаловажная для исследователя, для марксиста. Балаш знает и главное любит искусство кино, стремится укрепить его авторитет, способствовать развитию стиля социалистического реализма. Это отличает Балаша от многих теоретиков из формалистов, которые относятся к кино ремесленнически, с фальшивым объективизмом и скепсисом. Это еще раз обнадеживает, что Балаш создаст работы, которых ждет от него марксистско-ленинская теория» (Вайсфельд, 1936: 51).

В январе 1936 года журнал «Советское кино» неожиданно для многих был переименован в «Искусство кино». О. Ковалов считает, это переименование было связано с тем, «что Власть постепенно брала курс на «державность» и национализм, которые поначалу камуфлировались под «народность» и верность традициям — советский «авангард» с его духовным космосом, культом индивидуализма и интернационализма был ей ни к чему. В судорожной смене названий словно отражена неустойчивость времени, в котором журнал начинал жить, — перехода от относительной вольницы 1920-х гг. к твердыне тоталитарного строя» (Ковалов, 2009).

Не будем забывать, что в том же январе 1936 года в редакционной статье газеты «Правда» под названием «Сумбур вместо музыки» (Сумбур..., 1936) резкой критике подвергнута опера Д. Шостаковича (1906-1975) «Леди Макбет Мценского уезда», в которой отчетливо давался курс на классические образцы искусства, а не на художественные эксперименты.

В 1936 году журнал «Искусство кино» стал органом Главного управления кинофотокинопромышленности Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР и, следовательно, на долгие годы приобрел уже не «ассоциационно-общественный», а напрямую государственный статус.

В связи с этим ответственный редактор «Искусства кино» К. Юков (1902-1938) опубликовал статью, в которой он «выстрелил» сразу по нескольким мишеням (по «Левому фронту», формализму и натурализму в искусстве и кинематографе): «В борьбе за место кино среди искусств первые теоретики кино всячески старались выставить напоказ все преимущества кинематографа поглаживать, смазывать, умалчивать о слабых сторонах. На разные голоса они воспевали никем не превосходимые возможности и преимущества кино. Формализм в кинематографе увидел механическое средство фабриковать искусство. ЛЕФ увидел в кинематографе средство фактографии действительности. Натуралисты и ремесленники от искусства видели в кинематографе средство наиболее легкого и внешне полного отражения действительности. Мнимая легкость и простота «работы» в киноискусстве многим вскружила голову. В результате возникли вредные для искусства утверждения о том, что кинематограф не нуждается в драматургии. Принцип съемки картины без сценария провозглашался как достоинство и особенность нового революционного искусства. Утверждалась теория создания фильмов без актера. Типаж подменил собою актера, актер превращался в типаж» (Юков, 1936: 32).

Однако далее К. Юков, несомненно, совершил существенную, с точки зрения канонического соцреализма, идеологическую ошибку, опрометчиво одобрив публикацию на страницах «Искусства кино» статьи (Зильвер, 1936: 12-15), положительно оценивающей сценарий А. Ржешевского (1903-1967) «Бежин луг». По этому сценарию в 1935 году С. Эйзенштейн поставил одноименный фильм, который 25 ноября того же года

подвергся резкой критике со стороны Главного управления кинофотопромышленности. Но официально в 1936 году «Бежин луг» еще не был запрещен (это случилось в 1937-м), поэтому резкий удар по данному фильму и статье о нем был нанесен в следующем году, когда сценарист и кинокритик Н. Оттен (1907-1983) весьма негативно отнесся к позиции Э. Зильвер, «прославляющая сценарий А. Ржешевского «Бежин луг» и пытающаяся на новой базе и с новой терминологией подкрепить «теорию» «эмоционального сценария» (Оттен, 1937: 30).

Наиболее значимой теоретической статьей журнала «Искусство кино» 1936 года стала работа сценариста и киноведа Н. Туркина (1887-1958) «Фабула и характеры» (Туркин, 1936: 37-52). Она практически была вне идеологии и не содержала ни йоты модного в ту пору «разоблачительства». Н. Туркин доказывал, что «движущей силой событий, составляющих фабулу, является противоречие, несоответствие одних интересов, чувств, взглядов на жизнь, политических идеалов и т.д. другим интересам, чувствам, господствующей морали, бытовому укладу, социальному строю, политической системе и т.д. — при этом противоречие, доходящее до конфликта (коллизии), то есть до столкновения противоречивых действующих сил. Развитие такого противоречия или конфликта в драматической борьбе, в поступательном ряде событий и составляет событийное содержание драматического произведения, его фабулу, его единое действие. Таким образом, фабула драматического произведения (следовательно, и кинопьесы) является единым и законченным действием, представляющим собою развитие конфликта о драматической борьбе — в ряде последовательных событий, — от события, завязывающего эту борьбу, до события, завершающего её благополучным или трагическим образом» (Туркин, 1936: 37).

Далее он резонно утверждал, что «образы людей (действующие лица, персонажи пьесы) называются в драматургии характерами. Без полноценного, яркого изображения характеров не может быть значительного драматического произведения. ... Таким образом, при создании характера всегда важно определить: 1) что делает человек (чего он хочет, какие решения принимает, что осуществляет); 2) как он это делает (обдуманно или импульсивно, колеблясь или решительно, с увлечением или безразлично, весело или ворчливо и т.д. и т.д.); 3) чем он отличается от других персонажей пьесы — в том, что он делает, и как он это делает (вопрос отчетливого различении характеров, противопоставления их друг другу)» (Туркин, 1936: 44).

От типологии характеров персонажей Н. Туркин протягивал нить к жанровой системе художественного произведения, так как «тот или иной метод характеристики обычно связан с определенными жанрами, является их особенностью. Готовые несложные образы, иногда очень схематичные, построенные на одной черте, характерны для комедии..., для мелодрамы («драмы положений»), для авантюрной драмы. Сложные образы характеризуют реалистическую драму и реалистическую комедию нравов. Конечно, границы между жанрами очень часто чрезвычайно условны, поэтому не только мыслимо, но и бывает на практике, что образы, например, авантюрной драмы психологически сложны (напомним о сложных образах «детективных» романов Достоевского); или мелодрама («драма положений»), обогащая свои образы живыми реалистическими деталями, может быть, только более яркой и эффектной событийной тканью будет отличаться от строгой реалистической драмы» (Туркин, 1936: 52).

Однако киновед и сценарист Н. Кладо (1909-1990) в своей теоретической статье «Вокруг сюжета» (Кладо, 1936: 40-46) напоминал читателям, что основа «каждого кинопроизведения — сценарий. Ошибки в его конструкции определяют часто неудачу картины. Призыв строить сюжет по принципу театральной драматургии — неверен. В кинематографии есть присущие ей средства выразительности. Основные принципы композиции картин резко отличаются от театральной драматургии, возможности которой определены во многом сценической площадкой, и т.п.» (Кладо, 1936: 40).

В августе 1936 года в Москве прошел процесс «Антисоветского объединенного троцкистско-зиновьевского центра», основными обвиняемыми по которому были, входившие ранее в советскую государственную элиту соперники и частые оппоненты И. Сталина — Г. Зиновьев (1883-1936) и Л. Каменев (1883-1936), приговоренные 24 августа к исключительной мере наказания и буквально через несколько часов после этого расстрелянные.

23-30 января 1937 года в Москве прошел процесс «Параллельного антисоветского троцкистского центра», на котором Военной коллегией Верховного Суда СССР были осуждены бывшие видные советские партийные и правительственные деятели: Н. Муралов (1877-1937), Г. Пятаков (1890-1937), К. Радек (1885-1939), Л. Серебряков (1888-1937), Г. Сокольников (1888-1939) и др. 27 февраля 1937 года были арестованы другие видные партийно-правительственные деятели: Н. Бухарин (1888-1938) и А. Рыков (1881-1938). Был арестован и бывший нарком внутренних дел Г. Ягода (1891-1938).

Как выяснилось несколько позже, И. Сталин решил не ограничиваться уничтожением гражданской коммунистической элиты, в той или иной степени мешавшей его единоличной неограниченной власти. 11 июня 1937 года прошел процесс по «Делу антисоветской троцкистской военной организации» против бывших видных военачальников Красной армии: А. Корка (1887-1937), В. Примакова (1897-1937), В. Путны (1893-1937), М. Тухачевского (1893-1937), Б. Фельдмана (1890-1937), И. Уборевича (1896-1937), Р. Эйдемана (1895-1937), И. Якира (1896-1937). Все они были расстреляны в ночь на 12 июня.

Если в конце 1920-х – начале 1930-х жертвами Власти были в основном восставшие против коллективизации крестьяне, то во второй половине 1930-х наиболее резонансный удар репрессий пришелся на советскую (и не только оппозиционную) руководящую элиту, сопровождавшийся куда менее известными, но гораздо более массовыми репрессиями против сотен тысяч граждан СССР, занимавших не столь заметные посты.

Среди них было немало и кинематографистов. К примеру, в 1937-1940 годах жертвами Власти стали многие руководители «Мосфильма» и «Ленфильма», сценаристы, режиссеры, кинооператоры, киноактеры (см. Приложение).

29 октября 1937 года в газете «Советское искусство» была опубликована разгромная статья под названием «Навести порядок в студии Мосфильм» (Зверина, 1937: 6), текст которой дает представление о царившей в эпоху «большого террора» атмосфере:

«Совсем недавно раскрылась главная причина того, что крупнейшая кинофабрика Союза не выполняет своего производственно-художественного плана. В студии, оказывается, долгое время орудовали ныне разоблаченные враги народа — в том числе и бывший директор студии, планомерно подготовлявшие развал этого крупнейшего нашего кинопредприятия. В результате проводившейся системы вредительских действий студия Мосфильм пришла к юбилейному 1937 году в состояние, близкое к полному краху. Вредители «намечали» производство 15 картин в год и заявляли, что это предел возможностей фабрики. Но даже и этот вредительски заниженный план выполнен в этом году меньше, чем наполовину. Ведущие режиссеры фабрики весь этот год были обречены на безделье. ... Руководители студии истошно кричали о сценарном голоде. Этим, видимо, они надеялись оправдать гигантские «сценарные расходы», составившие за 10 месяцев этого года 744 тысячи рублей. ... 11 миллионов рублей растрачено на техническую реконструкцию студии. Легко представить себе качество этой «реконструкции», если руководил ею подлый вредитель Сливкин. ... Деятельность Соколовской [она была директором «Мосфильма» в 1937 – авт.] была откровенно направлена к тому, чтобы в кинопроизведениях оклеветать и оболгать советскую действительность. Соколовская действовала не одна. Она опиралась в своей практике на таких людей, как Даревский — жулик и ловкий киноделец. Игнорируя операторский коллектив, Соколовская избрала себе в качестве советчика гнусного врага Нильсена. ... Такова печальная картина нынешнего состояния студий Мосфильм. Нужно решительно, по-большевистски взяться за расчистку и оздоровление этой крупнейшей нашей кинопроизводственной базы» (Зверина, 1937: 6).

Отсюда вполне понятно, что отв. редактор журнала «Искусство кино» К. Юков (1902-1938), изо всех сил пытался доказать (как выяснилось вскоре – безуспешно) свою преданность Власти.

Во втором номере журнала «Искусство кино» за 1937 год в своей статье под громким названием «Именем народа» К. Юков писал следующее: «В процессе над антисоветским троцкистским центром, а затем в приговоре суда подведен итог многолетней борьбы троцкистских выродков в блоке с правыми отщепенцами против марксизма-ленинизма, против героического советского народа, победившего капиталистический строй в своей стране, против победоносного социализма, расцветающего в советской стране, против

партии Ленина, против лучшего ученика Ленина, лучшего друга и вождя всех народов товарища Сталина и его верных соратников. ... Эклектическая мешанина вместо философии, пустая фразеология вместо революционной теории, лживая «эффектная» поза вместо революционных действий — вот что всегда на всех этапах характеризовало врага народа — Троцкого. Эти особенности своего «учителя» целиком восприняли приспешники Троцкого, организаторы и участники антисоветского троцкистского параллельного центра Пятаков, Серебряков, Сокольников, Радек... — люди, злой умысел которых был направлен против всего, чем живет и будет жить социалистическая страна в своем историческом развитии. Они потеряли облик людей. Это подлые и ядовитые гады. Человеческое для них лишь маска. ... Они наносили удары в спину стране, успешно строящей социализм. Но, несмотря на хитрость и коварство, враг пойман с поличным, уличен, разоблачен. Процесс над контрреволюционной троцкистской бандой, а также последовавший справедливый приговор суда явились призывом к тому, чтобы быстро ликвидировать последствия вредительства и тех бед, какие причинили враги народа. ... Процесс антисоветского троцкистского центра обязывает и творческих работников советской кинематографии более тщательно присмотреться к окружающим их людям. Нужна большая бдительность. Большевистской бдительностью должна быть проникнута и организационная, и творческая, и научная работа в кино. Тема большевистской бдительности должна звучать в каждом образе каждого произведения кинематографического искусства. ... Творческие работники советской кинематографии еще с большим упорством, еще с большей энергией будут создавать полотна, достойные великого народа, великой его партии, любимейшего учителя, вождя и друга товарища Сталина» (Юков, 1937: 5-6).

Свою полную и безоговорочную лояльность Власти К. Юков подчеркнул и в своей «теоретической» статье «Историческое решение», опубликованной в пятом номере журнала «Искусство кино»: «Прошло пять лет как ЦК ВКП(б) вынес историческое решение о перестройке литературно-художественных организаций. Пять лет — это не только юбилейная дата, но такой исторический отрезок развития советского искусства, когда нужно вновь вдуматься в смысл и значение исторического решения партии, проверить себя, людей и те участки работы, которых касается это решение, до конца вскрыть и разоблачить преступные ошибки и извращения партийной линии в области искусства, допущенные РАПП и ее руководителями. Победа социализма в нашей стране, сталинская Конституция, рост социалистической культуры при бешеной борьбе против социализма троцкистско-фашиствующей банды убийц — германо-японских наймитов по-новому раскрывают смысл и значение решения ЦК ВКП(б) о перестройке литературно-художественных организаций. Прошедшее пятилетие показало, что в руководстве РАПП находились не только люди заблуждающиеся, имеющие частные ошибки по отдельным вопросам развития советской литературы и искусства, но и люди, всем своим поведением враждебные партии и советской власти. ... Вместо борьбы за активное изучение действительности, за показ жизненной правды и конкретной действительности выдвигался «творческий метод диалектического материализма», уводивший от этих задач. Все это приводило к тому, что художественный образ, как основное свойство каждого искусства, игнорировался, сводился рапповскими «теоретиками» к пустой абстрактной искусствоведческой категории. Эта эклектика и «теоретическая» мешанина путала многих художников, сбивала их с правильного творческого пути, мешала созданию ярких, искренних, волнующих полотен. Вместо сплочения творческих сил вокруг задач, выдвигаемых партией, укоренялась групповщина. Все это привело к историческому решению ЦК ВКП(б) о ликвидации РАПП. Влияние РАПП и ее «теории» сказалось и в кинематографии» (Юков, 1937: 20).

Далее К. Юков подчеркнул, насколько вредным оказался «курс на объединение в АРРК только представителей так называемой пролетарской кинематографии и приближающихся к ней так называемых «союзников». ... АРРК вместо расширения своего состава, вместо углубления своих политико-воспитательных задач, вместо объединения всех творческих сил, стоящих на платформе советской власти, встала на путь групповщины и кружковщины» (Юков, 1937: 23).

Досталось от К. Юкова и его предшественнику на посту ответственного редактора журнала: «Сутырин, являясь своеобразным «полпредом» РАПП в кино, утверждал

вреднейшую теорию политпросветфильма. Эта «теория», с одной стороны, и формализм, с другой, тормозили творческое развитие советского киноискусства. При покровительстве Сутырина и при прямом его влиянии «теория» политпросветфильма не только приводила к жанровому обеднению киноискусства, но в какой-то степени определила методы работы части режиссеров, сценаристов и критиков. Часто сценарий создавался не по законам образного развития сюжета, не на основе создания типических характеров в типических обстоятельствах, не на основе глубокого творческого изучения действительности, а по заданным схемами и тезисам. Этим характеризуется художественное руководство Сутырина в кино. Будучи противником четких организационных форм работы, Сутырин противопоставлял директора режиссеру, объявляя директора ведущей фигурой в кинопроизводстве. Сутырин разрывал единый творческий процесс создания фильма на два процесса: творческий и технический. Организационная слаженность и единство творческого коллектива были нарушены разрывом творческого и технического процесса. Творчество, как основное и ведущее начало всего производственного процесса в кино, игнорировалось Сутыриным. АРРК не разглядела во всей этой линии вредную для кинематографии, как искусства, тенденцию, не сумела оказать решительного сопротивления всей этой линии» (Юков, 1937: 23).

Казалось бы, после такого разгрома и с учетом общей обстановки в стране В. Сутырина ждал неминуемый арест, но в реальности вышло иначе. В. Сутырин – при всех превратностях своей судьбы – дожил до 1985 года. А вот К. Юков 3 февраля 1938-го был арестован по обвинению в участии в контрреволюционной организации и приговорён к расстрелу, который состоялся 7 ноября того же года. Власть в ту пору не щадила «отработанный материал»: похожая «расстрельная» судьба, как известно, постигла, к примеру, бывших наркомов внутренних дел СССР Г. Ягоду (1891-1938) и Н. Ежова (1895-1940), до поры до времени безжалостно исполнявших репрессивные функции государства.

В 1937 году в связи с запрещением фильма «Бежин луг» серьезная угроза нависла над его авторами: сценаристом А. Ржешевским (1903-1967) и режиссером С. Эйзенштейном (1898-1948).

И здесь редакция журнала «Искусство кино» (еще под руководством К. Юкова) проявила полное понимание позиции Власти.

В пятом номере журнала «Искусство кино» была опубликована статья сценариста и кинокритика Н. Оттена (1907-1983), где тот с показным сожалением посетовал: «Приходится еще раз возвратиться к «теории» и практике «эмоционального сценария». Казалось, тупик, в который вела эта «теория», стал для всех очевидным. Громогласные словословия, шумиха, поднятые лидерами этого «направления», последовательно сопровождались консервацией произведений сценаристов этой группы или провалом на экране и запрещением фильмов, поставленных по их сценариям («Океан», «Шторм», «Путь энтузиастов», «Очень хорошо живется», «Пять рассветов», «У самого синего моря» и, наконец, «Бежин луг»). В судьбе этих сценариев есть точно повторяющаяся закономерность, а история двух наиболее громозвучных сценариев А. Ржешевского — «Океан» и «Бежин луг», как мы увидим ниже, почти тождественна. Такая судьба всех работ «эмоционалистов» безо всякого дополнительного анализа давала право на практический вывод, что «эмоционалисты» творчески бесплодны. Но наряду с этим время от времени возникали серьезные, теоретически обоснованные выступления, каждое из которых являлось полным разгромом как общих положений, так и практики «эмоционалистов». ... сами «эмоционалисты» ограничивали свои функции обязанностью, по терминологии А. Ржешевского, «эмоционально заразить» режиссера на работу над материалом. Сценарий при этом переставал существовать как факт общественной значимости за пределами указания на материал и вызванную материалом у сценариста эмоцию. Сценарий становился личным делом автора и режиссера, понятным только им двоим, а потому не подлежащим ничьему контролю» (Оттен, 1937: 30, 33).

Далее Н. Оттен подчеркивал, что «решение о запрещении фильма «Бежин луг» очень значительно для кинематографии. Оно мобилизует на ликвидацию остатков «теории» и практики «эмоционального сценария». Организационно это значит: во-первых, пуск в производство только тех сценариев, которые являются законченными художественными произведениями; во-вторых, необходимость срочной организации

работ по истории и теории кино, осмысляющих прошлое и тем самым ликвидирующих возможность бесконечных «повторений пройденного»; и, в-третьих, организация общественности на поднятие качества сценария и широкое его обсуждение до пуска в производство» (Оттен, 1937: 35).

Если Н. Оттен резко критиковал сценариста А. Ржешевского, то киновед И. Вайсфельд (1909-2003) в свой объемной теоретической статье обрушился с жесткой критикой на куда более крупную фигуру советского кинематографа – С. Эйзенштейна: «В обстановке захваливания создавался «Бежин луг», ответственный фильм о великих боях за социалистическую переделку деревни, фильм, который, по мнению его апологетов, должен был олицетворять собой вершинные достижения социалистического реализма. Редкое равнодушие и поверхностность, усыплявшие бдительный, критический подход к творческой работе художника, проявили кинематографическая среда, критика и кинoруководство в отношении С.М. Эйзенштейна и А. Ржешевского. Оказалось, что С.М. Эйзенштейн сказал неправду о нашей колхозной действительности, о движении миллионов к социализму под руководством партии. В фильме нет страстной ненависти к классовому врагу и подлинной любви к герою колхозного строительства, вдохновляющих на создание больших образов. С.М. Эйзенштейн показал в своем фильме абстрактное столкновение добра и зла, наделил классового врага такими чертами, которые делают его объективно благородным носителем своей неправильной, но последовательной философии, изобразил положительных героев в плане жертвенности. Все это превратило фильм «Бежин луг» в чужое, холодное, политически явно несостоятельное произведение. Кроме того Эйзенштейн, который был в свое время знаменосцем в борьбе за советское искусство, фильмы которого не только низвергали традиции ханжонковской кинематографии, но и утверждали принципы нового искусства, рожденного Октябрьской революцией, в «Бежином луге» продемонстрировал регресс в отношении средств художественного воздействия, которыми он оперирует, а в сочетании с идейным содержанием вещи и антихудожественность» (Вайсфельд, 1937: 25).

Продемонстрировав таким образом свою полную приверженность точке зрения Власти, И. Вайсфельд далее напомнил читателям журнала «Искусство кино», что «Эйзенштейн, как режиссер, отличается тем, что он всегда теоретически осмысливает свои действия, что в творчестве он выступает, как искусствовед, критик, который не только ставит фильм, но и проверяет большие искусствоведческие положения, которые возникают в процессе его теоретической работы. Эйзенштейн режиссер и Эйзенштейн теоретик — неразрывны. Мы знаем, что «Октябрь» и «Старое и новое» Эйзенштейном создавались на базе изжившей себя неправильной теории интеллектуального кино. И убедившись в неудачах этих фильмов, Эйзенштейн убедился и в ошибочности своей теории, которую он теперь осуждает строгим приговором теоретика, осознавшего фальшь своих исходных позиций. Теперь возникает вопрос, случайно ли Эйзенштейн оторвался от действительности, от живой жизни социалистического общества или он, как теоретик, создал себе какие-то иллюзии, какой-то философский мираж, которые определили неверный его подход к созданию фильма?» (Вайсфельд, 1937: 26).

Споря с опальным в ту пору С. Эйзенштейном, И. Вайсфельд подчеркивал, что «теория интеллектуального кино покоилась на отрицании образности и образа, на игнорировании сферы живых человеческих переживаний, которые подменялись результативным сводом монтажных комбинаций, возникавших уже после съёмки на монтажном столе, вне и независимо от сценария. Эта теория неизбежно влекла за собой не только отрицание эмоциональности художественного творчества и художественного произведения, но и обесценивала их идейное содержание, политическую тенденциозность, четкую смысловую направленность. Теперь Эйзенштейн, по-видимому, осознал это, хотя и признал интеллектуальное кино «однобокой теорией», которая какой-то одной стороной своей может продолжать положительно воздействовать на творческий процесс, так же как, скажем, по его мнению, поэтика, возникшая из детективных произведений Фенимора Купера, воздействовала на таких писателей, как Бальзак, Гюго и Эжен Сю. Несмотря на эти безуспешные попытки в какой-то мере оправдать жизненность теории интеллектуального кино в наши дни, она остается теорией неправильной, ошибочной и в своих решающих пунктах отвергнутой самим ее автором» (Вайсфельд, 1937: 26).

В финале своей статьи И. Вайсфельд дал своего рода коммунистические рекомендации/инструкции знаменитому режиссеру: «Произведение социалистического реализма возникает не на почве созерцательного ознакомления с фактами действительности, но в результате активного участия художника в построении социалистического общества. В этой боевой функции художника в советской стране и содержится источник огромной мудрости его произведений, художественной выразительности и той эмоциональной силы, которая покоится на ненависти к врагу, на любви к своей родине, к своей партии. Теоретическая же схема Эйзенштейна, игнорирующая действительность, противоречит подлинной природе художественного творчества. … Если Эйзенштейн хочет честно и до конца извлечь уроки из неудачи «Бежина луга», он обязан пересмотреть прежде всего свои теоретические взгляды, понять порочность этих взглядов, изложенных в программе режиссерского факультета, где чрезвычайно незначительное место занимает проблема образа — решающая и центральная проблема искусства. … Запрещение «Бежина луга», точно так же как и «Богатырей», политически несостоятельных и антихудожественных произведений, ставит проблему полного разгрома и выкорчевывания всех остатков формализма в художественной практике и в теории. … И так как «теория» Эйзенштейна является одним из источников провала постановки «Бежин луг», советское искусствоведение и критика, сам Эйзенштейн обязаны по-боевому разоблачить ее до конца. … Эйзенштейн только тогда сумеет перестроиться по-настоящему, если он в своей следующей работе покажет победы большевистской партии, её ленинско-сталинских кадров над всеми силами старого общества и если эта работа будет осуществлена не на основах «своей» философской концепции, исключающей образное выражение живой действительности, а на основе подлинно партийного понимания искусства, его боевой роли в борьбе за коммунизм» (Вайсфельд, 1937: 27-28).

Один из активнейших авторов журнала «Искусство кино», С. Эйзенштейн, несомненно, прочел эту статью, и, возможно, вполне логично предположил, что это не просто критика, но сигнал к «принятию самых строгих мер», коими был так богат 1937 год… Но, скорее всего, «охранной грамотой» для режиссера в данном случае стал его легендарный «Броненосец «Потемкин», ставший к тому времени знаменем революционного кинематографа…

Впрочем, атака на С. Эйзенштейна продолжилась и далее: в седьмом номере журнала «Искусство кино» на теоретические взгляды С. Эйзенштейна ополчился киновед Г. Авенариус (1903-1958), утверждая, что «свою теорию Эйзенштейн развивал, однако, не на основе изучения конкретной действительности, а в полном отрыве от нее. Поэтому все формулировки и положения, которые он придумал, никак не могли дать ему силу ориентировки и понимание внутренней связи окружающих событий. Теоретизируя, Эйзенштейн отнюдь не стремился познать объективную закономерность творческих процессов, более того, очень часто методологические выкладки нужны были ему для объяснения, утверждения и мотивировки собственной формалистической творческой практики, для того, как он сам говорил, чтобы «формальному произволу придать четкость идеологической формулировки». (Кроме того и в своих статьях и в программе своего читанного во ВГИК курса Эйзенштейн крайне некритически использовал ряд современных «модных» теорий и теориек (фрейдизм, гуссерлианство, философию Бергсона и др.). В итоге противоречивые теоретические положения и обрывки «модных» за рубежом теорий предопределили политическую несостоятельность его последнего фильма. Эйзенштейн-теоретик увлек за собою Эйзенштейна мастера. В этом большая трагедия творческого пути этого, безусловно, очень талантливого художника» (Авенариус, 1937: 40).

По мнению Г. Авенариуса, «Эйзенштейн понимал образ не как результат сложного процесса познания и воспроизведения действительности, а как результат субъективного отбора, как результат влияния на кадры и их сопоставление каких-то «кинематографических» условий. … Противоречивые высказывания Эйзенштейна по различным вопросам теории кадра, возникающие на базе путаной, эклектической философской его концепции, — высказывания, эволюционирующие от признания кадра «ячейкой монтажа» к утверждению, что «кадра как такового вообще не существует», не приводят его к правильному, диалектическому пониманию кинокадра, что, конечно, не

может не отразиться на его же теории кадросочетания (т.е. собственно монтажа)» (Авенариус, 1937: 42-43).

Далее, вслед за Н. Оттеном и И. Вайсфельдом Г. Авенариус резко критиковал запрещенный «Бежин луг», поддерживая при этом «правильные» соцреалистические фильмы: «С точки зрения Эйзенштейна лучшие эпизоды «Чапаева» и «Депутата Балтики» надо считать смонтированными примитивно, а эпизод «богов» в «Октябре», эпизод «свадьбы» в «Старом и новом», эпизод «разгрома церкви» в «Бежином луге» — смонтированными «подлинно ассоциативными сочетаниями»... Вся эта заумная философия монтажа, построенная Эйзенштейном, представляет собою эклектическую смесь различных махрово идеалистических теорий. Теория монтажа Эйзенштейна бесспорно политически вредна и ошибочна. Эта теория была им положена в основу работ над сценарием Ржешевского «Бежин луг». Руководствуясь этой теорией, Эйзенштейн исказил образы людей нашей родины, черпая краски для их изображения не из современной действительности, а из мифологии (пан, баба-яга) и библии (Самсон, отрок). Перед советской кинематографической наукой стоит сейчас серьезная и актуальная задача — на основе анализа лучших советских реалистических фильмов создать подлинно научную теорию монтажа» (Авенариус, 1937: 47).

На этом фоне критика теоретических взглядов писателя и сценариста В. Волькенштейна (1883-1974) и его книги «Драматургия кино» (Волькенштейн, 1937) в статье киноведа С. Гинзбурга (1907-1974) кажется уже вполне умеренной: «Стремление к созданию новой кинематографической терминологии на основе терминологии театральной является очень большим недостатком В. Волькенштейна. Сравнением драматургии театра с драматургией кино нельзя установить все богатства и все специфические изобразительные возможности каждого из этих искусств. В. Волькенштейн отбрасывает начисто основные кинематографические понятия. Как мы уже указали, он отказался от рассмотрения кадра, как элемента драматургии. Далее в своей книге, говоря о композиции и элементах композиции кинематографического произведения, о построении сюжета, Волькенштейн всячески обходит другое, не менее важное понятие кинематографической теории — не говорит ни одного слова о монтаже. А ведь монтаж является специфической формой построения сюжета кинематографического произведения незнакомой театру» (Гинзбург, 1937: 59).

Наиболее дистанцированной от идеологической конъюнктуры статьей в журнале «Искусство кино» образца 1937 года стала работа киноведа и писателя Б. Балаша «К проблеме киностиля» (Балаш, 1937: 33-36). Б. Балаш сначала давал оригинальное определение ключевому термину своей статьи, утверждая, что «стиль — это тот особенный характер художественных произведений, в котором отражается индивидуальность художника, класс, нация и историческая эпоха. И все эти особенности отражаются синтетично как единый стиль в каждом отдельном художественном произведении, т.е. каждое художественное произведение выражает одновременно стиль художника, стиль своего класса, стиль своей нации и своей эпохи. При этом важно заметить, что каждое художественное произведение (если оно только заслуживает этого названия) имеет свой стиль, в котором формально выражается его содержание. Нет такого художественного произведения, в котором характер художника, идеология его класса, особенности его нации и эпохи не получили бы более или менее отчетливого (если даже не непосредственного) формального выражения. Важно при этом заметить, что этот стиль может возникнуть не на основе предварительных теоретических рассуждений и даже в большинстве случаев возникает самостоятельно от них и часто исследуется теоретически только «задним числом», как факт» (Балаш, 1937: 33). А затем делал и по сегодняшний день актуальный вывод, что «1) стиль и стилизация являются различными принципами образной передачи, но могут переходить друг в друга; 2) стилизация и реализм в искусстве не исключают друг друга. Художник может очень сильно стилизовать и все же оставаться реалистом; 3) «естественное» не одно и то же, что «натуралистичное». Следовательно, это не есть почти неоформленная копия действительности, а лишь известное сходство в изображении; 4) естественность и стилизация является двумя различными художественными принципами, которые могут быть соединены в одном и том же художественном произведении. Но чем стилизованнее художественное произведение, тем оно менее естественно» (Балаш, 1937: 34).

Первый номер журнала «Искусство кино» должен был выйти из печати в конце января 1938 года. Однако, судя по выходным данным № 1 за 1938 год, он, хотя и был сдан в набор 4 января 1938 года, но потом задержан с выпуском и подписан к печати только 3 марта 1938 года.

За это время произошли следующие события: 9 января в газете «Правда» была опубликована статья под названием «Что тормозит развитие советского кино» (Ермолаев, 1938: 4), 18 января был арестован начальника ГУК — Главного управления кинематографии Борис Шумяцкий (1886-1938) (расстрелянный спустя пять месяцев — 29.07.1938), 3 февраля были арестованы бывший ответственный редактор журналов «Советское кино» и «Искусство кино» К. Юков (1902-1938) и бывший первый зам. начальника Главного управления кинофотопромышленности при СНК СССР и зам. председателя Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР Я. Чужин (1898-1938), приговоренные затем к расстрелу (несколько позже был расстрелян еще целых ряд кинематографистов) (см. Приложение).

Понятно, что январская статья в «Правде», беспощадно обвинявшая в преступлениях руководство ГУКа, не могла появиться без ведома Власти. Вот только основные выдержки из ее текста: «...работа кинопромышленности продолжает оставаться крайне неудовлетворительной и вызывает справедливые резкие нарекания нашей общественности. План выпуска кинокартин из года в год не выполняется. ... Руководство ГУК не ведет никакой борьбы с принявшим небывалые размеры бракодельством. За 1935—1936 гг. забраковано 37 картин на общую сумму около 5 миллионов рублей. 1937 год снова дал несколько бракованных фильмов, из которых два — «Бежин луг» и «Большие крылья» — принесли убыток около 5 миллионов рублей. Совершенно позорно, что руководство ГУК в лице тов. Шумяцкого довело кинематографию до такого состояния, что на советском экране почти отсутствуют художественные фильмы на такие важнейшие, жизненно необходимые стране темы, как современная Красная Армия, стахановское движение, социалистическое строительство в национальных республиках, советская женщина, молодежь. В этом, как и во всей постановке кинохозяйства, ярче всего сказалась рука вредителей, пробравшихся в кинематографию и разоблаченных лишь в самое последнее время. ... Сложилось положение, когда имеются готовые сценарии, незагруженные студии, бездействующие режиссеры, а план не выполняется, и зритель не получает новых картин в нужном количестве и на актуальные темы. Отсутствие кинокартин на политически важнейшие темы, провал планов, огромный брак, простои, преступное разбазаривание крупных государственных средств, неиспользование производственных возможностей студий, неиспользование режиссеров, отсутствие заботы о выращивании кадров, неслыханный зажим самокритики — таковы печальные итоги работы ГУК в последние годы. Итоги эти наглядно показывают, что Б. Шумяцкий, возглавляющий ГУК, оказался в плену у вредителей, пробравшихся к руководству кинематографией. Более чем странной является политика «невмешательства» в дела кино Комитета по делам искусств, в ведении которого находится ГУК. Странно и то, что творческие работники — кинорежиссеры, актеры, операторы — сплошь и рядом проходят мимо вопиющих безобразий, творящихся в кино, и не сигнализируют о них правительству, советской общественности. Советская кинематография может работать лучше и производить гораздо больше картин, чем сейчас. Нужна коренная перестройка всей системы работы, безотлагательная ликвидация всех последствий вредительства, пустившего в киноорганизациях глубокие корни» (Ермолаев, 1938: 4).

Новое руководство журнала «Искусство кино» отреагировало на эти события редакционной статьей «Задачи журнала» (Задачи..., 1938: 12), в которой обвинило во вредительской деятельности, как верхушку советской кинематографии, так и редакционный курс издания под руководством Н. Юкова (1902-1938).

Статья «Задачи журнала» сообщала читателям, что «разоблаченное вредительское руководство ГУК сделало немало для того, чтобы затормозить развитие советского кино. Наряду с очковтирательскими проектами «Советского Голливуда», оно пропагандировало теорию «пределов мощности существующей производственной базы, искусственно занижало производственные планы и ставило мастеров советского кино в такие условия, что и эта заниженная программа не выполнялась; оно всячески боролось против создания здоровой творческой среды и всячески насаждало беспринципную

групповщину, подхалимство и протекционизм; оно затирало молодые творческие кадры; до такой степени разрушило сценарную работу, что был искусственно создан сценарный «голод», а лучшие наши кинодраматурги вынуждены были переходить на работу в другие области художественного творчества; оно зажимало всякую здоровую критику, противопоставляя ей свои групповые оценки творчества отдельных мастеров и конкретных произведений. В теории оно культивировало буржуазное реставраторство.

Как боролась наша кинематографическая печать и в частности журнал «Искусство кино» с этими враждебными влияниями? Надо ответить честно и прямо: боролась недостаточно, боролась плохо. Кинопечать, и в частности журнал «Искусство кино», не может похвастаться тем, что она помогла разоблачению вредительства в советском кино, что она разоблачала буржуазные теории, откровенно и нагло пропагандировавшиеся Б. Шумяцким и его присными, что она помогла оздоровлению творческой среды, что она боролась за большевистскую организацию кинопроизводства. Журнал «Искусство кино» предпочел отмолчаться, чем дать оценку многочисленным книгам Б. Шумяцкого, в которых он открыто проповедовал свои буржуазные теории. ... Журнал ушел от этих своих непосредственных политических задач и предпочел им часто беззубое и запоздалое рецензирование отдельных фильмов. Недостаточно и плохо боролся журнал за оздоровление кинопроизводства — и в этом другой и очень существенный недостаток журнала.

Кинематография — это не только искусство, но и сложное и высокоспециализированное производство. Немыслимо решить ни одну творческую задачу советского кино в отрыве от задач производственных. И система резкого разделения творческого и производственного процесса, система своеобразной «функционалки», проводившаяся Б. Шумяцким и в его «теоретических» выступлениях, и на практике, фактически пропагандировалась журналом, почти отказавшимся от постановки производственных задач.

Таковы были ошибки журнала. Плохая «академичность», отрыв от насущных задач советской кинематографии и боязнь острых вопросов привели к тому, что журнал был лишен большевистской страстности, стал аполитичным, беззубым, проходил мимо острейших политических задач и естественно оторвался от кинематографической общественности и нс имел достаточного авторитета» (Задачи..., 1938: 12).

После такой резкой критики и самокритики редакция подчеркнула, что «в текущем году перед журналом стоит важнейшая задача решительной перестройки всей его работы. Разумеется, что «Искусство кино» отнюдь не должно отказываться от глубокой разработки теоретических и творческих проблем. Но именно эта глубокая разработка возможна только при изучении их в их полном объёме в связи с решениями проблем производственных. Журнал должен беспощадно бороться с буржуазным реставраторством в кинематографической теории, решительно разоблачать попытки пропаганды буржуазных и буржуазно-националистических взглядов, имевшие место в отдельных фильмах и сценариях. Опираясь в своей работе на актив творческих работников кино, журнал должен бороться за большевистский порядок на кинопроизводстве, за окончательный разгром предельщиков, за резкое увеличение выпуска новых фильмов, за полное освоение кинематографической техники. Журнал должен бороться за стахановское движение в кинематографии, широко популяризируя имеющиеся у нас успехи отдельных съемочных коллективов (например, работу над фильмом «Ленин в Октябре»). Журнал должен бороться за оздоровление творческой среды и широкое выдвижение новых молодых кадров, как на творческую, так и на производственно-техническую и организационную работу. Журнал должен сплотить всех работников советской кинематографии вокруг поставленной перед ней товарищем Сталиным задачи создания новых фильмов, «прославляющих подобно «Чапаеву» величие исторических дел борьбы за власть рабочих и крестьян Советского Союза, мобилизующих на выполнение новых задач и напоминающих как о достижениях, так и о трудностях социалистической стройки» (Сталин)» (Задачи..., 1938: 12).

Эту редакционную передовицу дополнила статья «О «пределах» и возможностях советской кинематографии», где отмечалось, что «из года и год советская кинематография не выполняет своих производственных планов по выпуску фильмов, несмотря на то, что эти планы, бесспорно, занижались ГУКом и далеко не исчерпывали

производственной мощности студий. Но и преуменьшенные планы все равно оказывались «непосильными» для ГУКа. ... Раскрытие вредительства в кинематографии действительно дает основание предполагать, что основной целью вредителей, пробравшихся в советские киноорганизацнн и в частности в центральный аппарат ГУКа, являлось именно уменьшение числа советских фильмов и подрыв тем самым роли и значения нашего кино как внутри страны, так и за границей» (Дубровский, 1938: 23).

Опубликовал журнал «Искусство кино» и Постановление Совнаркома Союза ССР «Об улучшении организации производства кинокартин» от 23 марта 1938 года (Постановление..., 1938: 7-8), где говорилось о том, что «в деле организации производства художественных кинокартин имеют место крупнейшие недостатки, приводящие к систематическому невыполнению программы выпуска кинокартин, бесхозяйственности, разбазариванию государственных средств, производству большого количества брака, удорожанию и затягиванию производства кинокартин» (Постановление..., 1938: 7), а потому следует «ограничить функции режиссеров по сценариям главным образом разработкой режиссерских сценариев. Киностудиям приступить к высвобождению режиссерских кадров от несвойственных им функций сценаристов с переключением их на работу по специальности. ... уплотнить рабочий день в киностудиях, с загрузкой павильонов в три смены, используя 3-ю смену для установки декораций» (Постановление..., 1938: 8).

Но главным событием в СССР первого квартала 1938 года, разумеется, стал состоявшийся 2-13 марта процесс антисоветского «право-троцкистского блока», проведенный Военной коллегией Верховного Суда СССР. Основные обвиняемыми по нему были бывшие видные партийные и правительственные деятели: Н. Бухарин (1888-1938), А. Рыков (1881-1938), Н. Крестинский (1883-1938), Х. Раковский (1873-1941), бывший нарком внутренних дел Г. Ягода (1891-1938) и др. Почти все они были расстреляны.

Редакция журнала «Искусство кино», как и практически вся остальная советская пресса, откликнулась на этот процесс гневной передовицей под названием «Фашистская гадина уничтожена»: «С чувством неизмеримого гнева народы Советской страны и трудящиеся всего мира узнали о чудовищных и омерзительных преступлениях вечно проклятой, кровожадной банды заговорщиков, фашистских псов — Троцкого, Бухарина, Рыкова, Ягоды и их прихвостней, замышлявших повернуть историю человечества вспять, отнять у 170-миллионного Советского народа все его завоевания, счастливую, зажиточную и радостную жизнь и отдать его на растерзание капиталистам и фашистским бандитам. Не имея абсолютно никакой почвы для контрреволюционной антисоветской деятельности в нашей стране, эти гады из «право-троцкистского блока», состоящие на службе иностранных разведок — Гестапо, «Интеллидженс-Сервис» и др., выполняли волю последних, подготовляли диверсионными, шпионскими, вредительскими и террористическими актами свержение Советского строя и расчленение великого и могучего Советского Союза, ставя себе целью отторгнуть от СССР в пользу фашистских государств Украину, Приморье, Белоруссию, Среднеазиатские республики, Грузию, Армению и Азербайджан и реставрировать капитализм в нашей стране. Чудовищны и неслыханны их злодеяния. Сердце учащенно бьется, кулаки сжимаются, когда читаешь обвинительное заключение и показания бандитов на процессе.

Это они — обер-бандиты из фашистской шайки — Троцкий, Бухарин и их компания еще весной 1918 г. совместно с «левыми» и правыми эсерами организовали тайный заговор для свержения Советского правительства, ареста и убийства В.И. Ленина, И.В. Сталина и Я.М. Свердлова — самых близких, родных и любимых вождей нашего народа и всего трудящегося человечества. Это они организовали 30 августа 1918 г. злодейское покушение эсерки-террористки Ф. Каплан на жизнь В.И. Ленина. ... Это они — эти фашистские шпионы, бандиты и убийцы Троцкий, Бухарин, Рыков, Ягода и прочие участники антисоветского заговора — убили любимцев народа С.М. Кирова, В.Р. Менжинского, В.В. Куйбышева и А.М. Горького. Они умертвили любимого сына А.М. Горького М.А. Пешкова. Это они, эти подлые гнусные псы из «право-троцкистского блока», звери, в которых нет ничего человеческого, организовывали и подготовляли убийство нашего мудрого, великого и любимого И.В. Сталина и его лучших соратников В.М. Молотова, К.Е. Ворошилова, Л.М. Кагановича, Н.И. Ежова и других. Дрожь

пробегает по телу, когда узнаешь о коварных, жутких и тягчайших преступлениях, которые совершали эти бандиты вместе с царскими охранниками, провокаторами, «левыми» и правыми эсерами, меньшевиками и буржуазными националистами. ... Но не удались им их коварные замыслы, не удалось закабалить свободный Советский народ. Наша славная разведка, руководимая верным сыном народа, лучшим сталинцем Н.И. Ежовым, своевременно раскрыла эту заговорщическую банду и во всем их зверином обличии представила Советскому народному правосудию. Верховный Суд выполнил волю 170-миллионного народа — фашистская банда стерта с лица счастливой, радостной советской земли. Эта же участь постигнет всех тех. кто попытается еще точить мечи против нашей могучей социалистической родины. Разгром троцкистско-бухаринско-рыковской фашистской банды — крупнейшая победа нашего народа, нашей великой партии Ленина — Сталина. Он еще и еще раз мобилизует нас на повышение большевистской бдительности, на овладение большевизмом, на окончательное выкорчевывание и истребление всех врагов социализма, под какой бы личиной они ни скрывались. Стерев с лица земли шайку фашистских гадов, Советский народ, сплоченный вокруг великой, непобедимой партии Ленина — Сталина, вокруг своего любимого вождя и учителя товарища Сталина, уверенно и твердо продолжает свой славный путь борьбы и побед — вперед и вперед к коммунизму!» (Фашистская…, 1938: 5-6).

Вместе с тем в 1938 году журнал «Искусство кино» опубликовал и более привычные для своего специализированного статуса статьи.

С. Юткевич (1904-1985) в очередной раз выступил в поддержку соцреализма, подчеркивая, что «если режиссерский кинематограф создавал только отдельные произведения, то задача кинематографии на новом этапе создать такую базу широкого реалистического стиля, который позволил бы картины насчитывать не единицами, а десятками, который создал бы школу советского кинематографа, школу искусства социалистического реализма. Для этого нужны и творческие споры, и реорганизация производства, и гораздо большее внимание к теоретическим вопросам, и, наконец, обязательное критическое изучение исторического наследия. Пренебрежение к теории сказалось у нас в своеобразном нигилизме, с которым мы подходим ко всему, что было сделано в истории мировой кинематографии. ... Настоящее творчество режиссера заключается, с моей точки зрения, не в придумывании постановочных эффектов, оно может быть осуществлено и проверено только на живой встрече с актерами. Самое трудное — это вот здесь, в этой комнате, без декораций и каких-либо других эффектов, просто поставить сцену» (Юткевич, 1938: 50, 56).

С. Юткевичу вторил С. Герасимов (1906-1985): «Сейчас задача режиссера — найти пути для создания большого актерского коллектива в кинематографе, такого коллектива, который мог бы полностью удовлетворить законно выросшие требования нашего искусства, помочь нашему советскому киноактеру занять ведущее место в мировом киноискусстве. Советский киноактер должен сосредоточить в себе при благородстве и ясности задачи такое богатство исполнительных качеств, такую многогранность изобразительной гаммы, чтобы любой актер Запада, который нас по сию пору пленяет легкостью игры и изяществом рисунка, отступил бы на второе место. ... воспитание актера не извне, а изнутри стало основным принципом всей нашей работы. Логически отпала теория фотогеничности, теория, которая сдерживала, мертвила, опутывала кинематограф. Актер становится свободнее, и здесь не нужно ограничиваться достигнутым, ибо реализм безграничен с нашей точки зрения, он дает безграничные возможности» (Герасимов, 1938: 47, 52).

Киновед Н. Кладо (1909-1990) с одобрением писал, что «Постановление правительства ставит творческих работников кинематографии на свойственные их профессии места. Длительный спор разрешен. Кинорежиссер будет ставить картины, а кинодраматурги — писать сценарии. В этом нет никакого уменьшения прав режиссуры. Это не значит, что все режиссеры писали плохие сценарии. Напротив, много прекрасных картин создано именно по сценариям, написанным режиссерами. Это значит лишь, что люди, считающие своим призванием режиссуру, избравшие именно этот жизненный путь, должны получить возможности максимального творческого раскрытия именно в этой профессии. Это значит, что режиссер должен быть настолько загружен работой по своей основной специальности, что писать сценарий ему будет некогда, так же как

должно быть некогда кинодраматургу ставить картины. Постановление не отрицает авторского участия режиссера в создании фильма, но это участие ограничивается рамками собственно режиссерской работы» (Кладов, 1938: 53).

Однако наиболее значимой теоретической работой, опубликованной в журнале «Искусство кино» в 1938-м, стала практически лишенная идеологизации статья сценариста и киноведа В. Туркина (1887-1958) под названием «О киносюжете и киносценарии» (Туркин, 1938: 28-31).

В ней В. Туркин, на наш взгляд, резонно подчеркивал, что «сюжет для кинематографа по своему объему и строению ближе всего стоит к драматической новелле и театральной пьесе. В основе его должен лежать достаточно серьезный по своему содержанию и достаточно напряженный по степени своего выражения драматический конфликт. Этот конфликт должен раскрываться по преимуществу в поведении, в поступках действующих лиц. Но есть довольно существенная разница между действием сценическим и действием кинематографическим. В кинематографе благодаря его технике приближенного фотографирования возможности действия богаче и разнообразнее. Становятся и значительными для действия, выразительными, драматичными (действенными) небольшие жесты, мельчайшие движения лица, еле уловимый вздох, тихо брошенное слово, которые со сцены почти не произвели бы впечатления, остались бы незамеченными» (Туркин, 1938: 28).

В итоге В. Туркин дал обоснованное определение основных элементов фабулы фильма: «В простейшем виде схема развертывания драматического сюжета такова: завязка конфликта — катастрофа — развязка. В более развернутом виде: экспозиция (введение в действие, первоначальный показ, обстановка, действия, первое знакомство с героями и их предварительная характеристика, подготовка завязки) — завязка действия (т.е. конфликтных взаимоотношений между героями) — восходящее нарастающее действие кульминации, если она есть в сценарии, — кульминация (т.е. момент наивысшего напряжения действия в середине действия, решительный перелом в действии) — последующее нарастающее движение действия к катастрофе — катастрофа (т.е. последнее решительное столкновение действующих сил в конце действия) и, наконец, — развязка (в которой коротко показываются результаты происходившей драматической борьбы, «развязываются» их драматические отношения)» (Туркин, 1938: 30).

С января по сентябрь 1938 года журнал «Искусство кино» выпускался без указания фамилии ответственного редактора, в выходных данных этого периода фигурирует только редколлегия (без перечисления каких-либо фамилий). В октябре ответственным редактором журнала «Искусство кино» был назначен журналист А. Митлин (1902-1941), который взял курс на постепенное увеличение доли теоретических статей, благодаря чему к 1940 году их число практически сравнялось с уровнем 1932-1933 годов.

В конце 1938 года состоялось еще одно важное государственное событие, существенно повлиявшее на новый виток идеологизации прессы. В Постановлении ЦК ВКП(б) «О постановке партийной пропаганды в связи с выпуском «Краткого курса истории ВКП(б)» от 14.11.1938 отмечалось, что «в пропаганде марксизма-ленинизма главным, решающим оружием должна являться печать — журналы, газеты, брошюры, а устная пропаганда должна занимать подсобное, вспомогательное место. Печать дает возможность ту или иную истину сразу сделать достоянием всех, она поэтому сильнее устной пропаганды. Расщепление же руководства пропагандой между двумя отделами привело к принижению роли печати в пропаганде марксизма-ленинизма и, тем самым, к сужению размаха большевистской пропаганды, к кустарничеству и неорганизованности. … Отметить оторванность наших теоретических журналов от насущных вопросов жизни и борьбы нашей партии, их самозамыкание и тенденции к академизму. Обязать редакции теоретических журналов перестроить свою работу» (Постановление…, 1938: 9, 11). В аналогичном ключе рассматривалась пропагандистская работа и в ходе состоявшегося 10—21 марта 1939 XVIII съезда ВКП(б).

На «партийный призыв» усилить идеологизацию прессы редакция «Искусства кино» исполнительно ответила передовой статьей «Задачи советской кинокритики» (Задачи…, 1939: 5-6): «Основной недостаток нашей критики состоит в том, что она не стала руководительницей художников советского кино, что она плохо помогает им (а

подчас и вовсе не помогает) осмыслить их собственный опыт, понять достижения и недостатки. Критика зачастую пассивно регистрирует («вот это плохо, а это хорошо»), а не обобщает. Она рассматривает фильмы как единичные явления в лучшем случае в связи с общим развитием того или иного художника, но никогда почти не видит за ними выражения тех глубинных процессов, которые определяют пути всего советского социалистического искусства. Поэтому и значение подобной критики оказывается для художника маловажным. Драматург, режиссер, актер еще могут найти в критических статьях правильные оценки отдельных элементов их работы, но они не найдут анализа поставленной ими перед собой идейно-тематической задачи, не выяснят насколько стилистика произведения соответствует этой задаче. ... Второй недостаток критики — не всей, разумеется, а части ее, и притом наименьшей — это робость, боязнь прямых и ясных оценок, склонность к рассуждениям, построенным по схеме «с одной стороны, нельзя не сознаться, с другой стороны — нельзя не признаться». Подобный, с позволения сказать, «творческий метод» критики «приводит к тому, что иные критические статьи воспринимаются читателем как некий ребус. Читатель так и не может узнать, как же относится автор к тому или иному произведению, нравится оно ему или нет. Боязнь прямых и ясных оценок является по существу следствием неумения анализировать произведение, его тему, следствием незнания материала произведения. ... К сожалению, критика наша отличается чрезмерным добродушием. Идейно-художественную слабость того или иного произведения она оправдывает порой важностью поставленной в нем (иной раз чисто внешней, формальной) темы, новизной жанра, молодостью художника и т.д.» (Задачи…, 1939: 5).

Редакция журнала «Искусство кино» была убеждена, что советский «критик должен быть руководителем художника. Он должен обладать большими знаниями, чем художник, его логическое мышление должно быть отнюдь не ниже эмоционального мышления художника, он должен видеть дальше и шире. Поэтому такое значение имеет борьба за повышение идейно-теоретического уровня советской кинокритики, которая позволит ей изжить свои недостатки, подняться на уровень лучших достижений нашего искусства» (Задачи…, 1939: 5-6).

Но партийно-идеологическим пиком журнала «Искусство кино» 1939 года стала «теоретическая» статья киноведа Н. Лебедева (1897-1978) под названием «Сталин и кино» (Лебедев, 1939: 18-21). Не устававший бороться с «кинооппозиционерами» Н. Лебедев напоминал, что «всем памятны теории формалистов, отрицавших значение занимательного сюжета в кино, пренебрегавших работой с актером, призывавших к построению фильмов по методу «монтажа аттракционов», к замене актера «типажен» и «натурщиком». Товарищ Сталин дал указание о необходимости создания высокоидейных картин с крепким занимательным сюжетом и талантливым актерским исполнением. Только при этих условиях зритель будет захвачен происходящим на экране, только тогда до него дойдет идейная сущность произведения» (Лебедев, 1939: 20).

Но главное, что в своей статье Н. Лебедев провозглашал, что «сталинские определения высокой роли мастеров искусства как «инженеров человеческих душ», стиля нашей эпохи как «стиля социалистическою реализма», включающего в себя элементы революционной романтики, необходимости диалектическою сочетания в нашем искусстве национальной формы с социалистическим содержанием являются не только огромным вкладом в эстетическую теорию марксизма-ленинизма, но и практическими указаниями работникам искусств для наиболее верного движения вперед. ... Величайший мыслитель и гениальный стратег передового человечества, товарищ Сталин — в то же время лучший друг искусства, лучший учитель и воспитатель мастеров кино» (Лебедев, 1939: 18, 21).

После того, как 10 апреля 1939 года был арестован бывший Нарком Внутренних дел СССР Н. Ежов (1895-1940), масштаб массовых репрессий стал постепенно стихать.

В том же году на международной арене произошли важнейшие события десятилетия: 23 августа 1939 года был заключён «Договор о ненападении между Германией и Советским Союзом», а 1 сентября вторжением Германии в Польшу началась вторая мировая война.

Первый номер журнала «Искусство кино» за 1939 год открылся фундаментальной теоретической статьей С. Эйзенштейна (1898-1948) «Монтаж 1938» (Эйзенштейн, 1939:

37-49). Ее появление было связано с тем, что режиссер полностью реабилитировал себя в глазах Власти постановкой военно-патриотического фильма «Александр Невский», успешная премьера которого состоялась 1 декабря 1938 года.

Судьба сложилась так, что «Александр Невский» стал единственным фильмом Сергея Эйзенштейна, вышедшем в кинопрокат в 1930-е. Опора на актерский типаж, «вертикальный монтаж» и «монтаж аттракционов», свойственные немому кинематографу Эйзенштейна, уступили здесь место откровенной киноопере, в которой, правда, не было арий, но зато мощно звучала музыка Сергея Прокофьева.

При этом исполнитель роли князя Александра Невского Н. Черкасов считал, что Эйзенштейн хотел поставить картину «военно-оборонную по содержанию, героическую по духу, партийную по направлению и эпическую по стилю» (Черкасов, 1953: 124). Не случайно фильм воспринимался в те годы, как намек на грядущее военное столкновение с Германией, которой надлежало дать достойный отпор…

Однако ни костюмная театральность, ни условность фактуры (в силу производственной необходимости многие зимние сцены картины пришлось снимать летом) не помешали Сергею Эйзенштейну развернуть на экране впечатляющие батальные сцены. Особенно эффектно было снято знаменитое побоище на Чудском озере, унесшее под коварный лед тяжеловесных псов-рыцарей… А знаменитая фраза Невского: «Кто с мечом к нам придет, тот от меча и погибнет» в 1940-х превратилась в боевой лозунг…

В статье «Монтаж 1938» С. Эйзенштейн ясно, четко и доказательно ответил на резкую критику, прозвучавшую в его адрес в предыдущие годы: «Был период в нашем вино, когда монтаж провозглашался «всем». Сейчас на исходе период, когда монтаж считается «ничем». И, не полагая монтаж ни «ничем», ни «всем», мы считаем нужным сейчас помнить, что монтаж является такой же необходимой составной частью кинопроизведения, как и все остальные элементы кинематографического воздействия. После бури «за монтаж» и натиска «против монтажа» нам следует заново и запросто подойти к его проблемам. Это тем более нужно, что период «отрицания» монтажа разрушал даже самую бесспорную его сторону, ту, которая никак и никогда не могла вызывать нападок. Дело в том, что авторы ряда фильмов последних лет настолько начисто «разделались» с монтажом, что забыли даже основную его цель и задачу, неотрывную от познавательной роли, которую ставит себе всякое произведение искусства, – задачу связно последовательного изложения темы, сюжета, действия, поступков, движения внутри киноэпизода и внутри кинодрамы в целом. Не говоря уже о взволнованном рассказе, даже логически последовательный, просто связный рассказ во многих случаях утерян в работах даже весьма незаурядных мастеров кино и по самым разнообразным киножанрам. Это требует, конечно, не столько критики этих мастеров, сколько прежде всего борьбы за утраченную многими культуру монтажа. Тем более что перед нашими фильмами стоит задача не только логически связного, но именно максимально взволнованного эмоционального рассказа. Монтаж – могучее подспорье в решении этой задачи. … Одна крайность состояла в увлечении вопросами техники объединения (методы монтажа), другая – объединяемыми элементами (содержание кадра). Следовало больше заняться вопросом самой природы этого объединяющего начала. Того именно начала, которое для каждой вещи в равной мере родит как содержание кадра, так и то содержание, которое раскрывается через то или иное сопоставление этих кадров» (Эйзенштейн, 1939a: 37-38).

В том же году журнал «Искусство кино» опубликовал еще одну важную теоретическую статью С. Эйзенштейна – «О строении вещей», где он вновь отстаивал свои творческие принципы и утверждал, что «композиция в том смысле, как мы ее здесь понимаем, и есть построение, которое в первую очередь служит тому, чтобы воплотить отношение автора к содержанию и одновременно заставить зрителя так же к этому содержанию относиться. … связь моего эксцентрического театра с моим патетическим кино глубоко последовательна и органична, как бы неожиданно она ни выглядела на первый взгляд!» (Эйзенштейн, 1939: 14, 16).

На этом фоне теоретическая статья другого знаменитого режиссера – В. Пудовкина – выглядела своего рода «работой над ошибками». В. Пудовкин (1893-1953) писал, что «ведущий и основной стиль нашего советского искусства – социалистический реализм.

Лучшим оружием борьбы с чуждыми формалистическими и натуралистическими тенденциями в искусстве является живая практика реализма. Этой живой практикой как раз и является система Станиславского» (Пудовкин, 1939: 35).

Попытка совместить экспериментальный советский кинематограф 1920-х с соцреалистическим кино 1930-х содержалась в статье «Драматургия историко-революционного фильма» (Нестерович, 1939: 22-25): «Мастерство сценариста в основном выражается в следующем: 1) четко и ясно выявлена идея; 2) сюжет органически развивается из основной идеи произведения: ничего не должно быть привнесено со стороны в виде публицистических аннотаций; 3) идея произведения наглядно конкретизирована в образах; 4) идея произведения должна раскрываться не в словах, а в ситуациях, а диалог — стать их органическим выявлением; 5) ясный, четкий, ударный диалог развивает действие и движет его; 6) каждый образ развит в той степени, как этого требует развитие основной идеи произведения. Как бы ни был интересен сам по себе отдельный образ, сценарист, желающий создать цельное, законченное произведение, должен подчинить его основной идее, иначе он рискует создать портретную галерею, а не художественное произведение. Форма произведения во всех ее незначительных деталях должна определяться идеей произведения. Выражаясь философски, — форма должна быть адекватной содержанию. ... Советская кинематография имеет в своем арсенале два типа оригинальной советской драматургии. Первый законченный тип — «Броненосец «Потемкин» и «Мы из Кронштадта» с разработкой коллективной массовой психологии, которая раскрывается на фоне больших исторических событий. Второй тип советской драматургии, начало которому положено «Чапаевым», или приближается к исторической хронике или составляет законченный исторический жанр, как «Ленин в 1918 году», с присущей ему разработкой образов отдельных лиц и их мировоззрения на фоне больших социальных явлений» (Нестерович, 1939: 22, 25).

Еще совсем недавно резко отзывавшийся о творчестве С. Эйзенштейна киновед И. Вайсфельд в 1939 году выступил на страницах журнала «Искусство кино» с лишенной полемичности теоретической статьей, в которой утверждалось, что «деталь в ее драматургической функции — одно из сильных выразительных средств, оставляющих глубокое впечатление на зрителя. Но не только этой функцией ограничивается ее значение. Уменье владеть деталью — это уменье видеть мир на близком расстоянии, во всей его неповторимой конкретности. Чем зорче, чем острее глаз художника, чем он наблюдательнее, тем ярче созданное им изображение, способное произвести впечатление на зрителя (читателя). ... Развитие культуры детали — это проблема преодоления схематизма, потому что схематизм — это прежде всего отсутствие нюансов и подробностей, из которых складывается целостный художественный образ» (Вайсфельд, 1939: 37, 45).

Не были перенасыщены идеологией и скромные по своему теоретическому вкладу статьи «Построение эпизода и сцены» (Соколов, 1939: 50-55), «Гипербола в кино» (Лучанский, 1939: 26-30), «Музыка фильма и ее теоретики» (Волков-Ланит, 1939: 39-43).

С назначением летом 1939 года бывшего партийного функционера И. Большакова (1902-1980) на должность председателя Комитета по делам кинематографии при Совнаркоме СССР в советском кино наметились тенденция к увеличению количества выпускаемых полнометражных игровых фильмов (57 в 1939 году против 44 в 1938-м). При этом кинорукводство в соответствии с властными директивами в очередной раз обратилось к кинематографистам с требованием создания «правильных фильмов».

Редакционная статья журнала «Искусство кино» под названием «Повысим качество советских кинофильмов!» (Повысим..., 1940: 3-4) провозглашала: «Наша кинематографическая общественность, наша кинокритика, которая в большом долгу перед киноискусством, должна была бы указать этим художникам на истинную причину их ошибок. Проанализировать эти ошибки. Оценивая фильмы, исходить из единственного критерия критики — действительности, из сравнения содержания картин с жизнью нашей страны. Но этот единственно верный критерий был в значительной степени утрачен критикой, его подменили узкопрофессиональные оценки. Критика часто оценивала фильмы только по тому, насколько ловко построен в них сюжет или изображены необычные по своему характеру персонажи. Разумеется, мастерство построения интриги, умение представить героев во всех индивидуальных особенностях

имеет чрезвычайно серьезное значение. Но решает, определяет ценность художественного произведения в первую очередь политическая целеустремленность и значительность вложенных в произведение идей, верность глаза художника, его наблюдательность, способность увидеть и отразить действительность в ее развитии. Каждый наш фильм должен иметь точный политический прицел. Он должен беспощадно разить врага и страстно пропагандировать то новое, что растет, побеждает и уже победило в нашей стране. Это должны понять те горе-«критики», которые пытаются толкнуть наших художников на путь поверхностного оригинальничания, подражания фальшивым и бессодержательным буржуазным фильмам. Таким эстетствующим критикам надо дать решительный отпор» (Повысим..., 1940: 3).

Содержащиеся в этой редакционной статье тезисы были полномасштабно развернуты в статье под названием «Поднимем кинокритику до вершин кинематографии» (Нестерович, 1940: 44-46).

Данная статья начиналась полемически заостренно: «Критик — более квалифицированный зритель». Этот взгляд на роль критика укоренился в кинематографии настолько прочно, что не только творческие работники, но и сами критики начинают смотреть на свою профессию подобным образом. Нет ничего более ложного, более вредного и для роста критики и для дела кинематографии, чем такой взгляд. У критика он порождает чувство безответственности. В самом деле, если критик — только зритель, хотя и «более квалифицированный» (это существа дела не меняет), то какие требования можно предъявить ему и что он может дать? Ведь критический труд для него не профессия, не серьезное занятие, которое требует больших знаний и соответствующих навыков, а «вдохновенные», вольные экскурсы я область кино. Но, по-видимому, критик-зритель с таким же чувством ответственности может совершать свои критические экскурсы и в другие области искусства. Какой серьезный человек, привыкший уважать свои суждения, будет говорить о колорите, цвете, свете и т.д. в живописи, если он не чувствует себя компетентным в этих вопросах? Чтобы не быть смешным, этот человек не станет называть себя критиком и не будет судить о живописных достоинствах произведения, а в лучшем случае выскажет суждения об общей идее произведения, предоставив судить обо всем остальном специалисту. Но сложность критической деятельности заключается не только в понимании специфических выразительных средств и оценке их использования художником. Главная задача критика — в анализе идеи произведения, в разборе её, в своеобразной проверке правильности той картины, которую нарисовал художник. Анализ кинематографического произведения представляется поэтому даже более сложным, чем анализ произведений других искусств в силу синтетического характера кинематографа. Но когда речь заходит о кино, оказывается, что все могут считать себя компетентными, готовы записаться в критики и «авторитетно» оценивать работу над фильмом. Нет ничего удивительного в том, что подобная вкусовщина, характеризующая ряд статей о фильмах, часто прикрывается удивительным и странным «наукообразием» их построения, жонглированием научной терминологией, придающих видимость анализа самым поверхностным и скороспелым оценкам. Эта легковесная, неверная точка зрения на задачи кинокритики, к сожалению, отразилась и в работах самих критиков. Эта точка зрения определила вкусовщину во многих статьях, посвященных кино, подмен серьезного анализа, идейного разбора произведения, т.е. важнейшей решающей задачи критика безапелляционными и отнюдь не доказательными оценками» (Нестерович, 1940: 44).

В итоге следовал вывод, что «основная задача критики идейно воспитывать художника, будить его теоретическою мысль, помогая ему разобраться в изображаемых им людях и событиях. Мы указали на одну сторону деятельности критики, обращенную к нуждам художника. Вторая сторона должна быть обращена к зрителю. Идеи фильма нужно донести до зрителя, нужно помочь ему понимать произведение искусства более глубоко и разносторонне. В этом — важная культурно-просветительная задача критики. ... Критик должен проникнуть в образный строй произведения и анализировать идею в ее сложной кинематографической форме. ... Критические статьи — ответственное политическое дело. Они должны творчески помогать художнику и воспитывать вкус у массового зрителя. Нужно поднять кинокритику до уровня вершин нашего киноискусства» (Нестерович, 1940: 46).

В данном контексте театровед Б. Рейх (1894-1972) подчеркивал, что «в искусстве мне известен только один безусловный закон: правдиво изображенная действительность должна быть богата внутренней динамической жизнью. Если это бесспорное условие соблюдено, то произведение обладает известной художественностью и даже без строгого соблюдения всех законов драматургии или кинематографии производит впечатление на читателя или зрителя. … Форма драматического искусства очевидна. В драме даны люди, непосредственно действующие; поэтому характер драматического изображения можно себе представить так, как будто события, мысли, внутренние мотивы, поступки — с их последствиями — всех действующих лиц (а не только одного лица) были мгновенно зарисованы в процессе их развития. … в «Чапаеве», «Великом гражданине», «Депутате Балтики». Почему творцам этих фильмов удалось создать такие образы? Одна из причин — понимание того, что участие в великих конфликтах нашей эпохи приводит к выявлению и формированию характеров, что там, где действуют сильные характеры, конфликты достигают большей интенсивности» (Рейх, 1940: 5, 8).

В связи с государственной установкой снимать для зрителей не только идеологически выверенные фильмы, но и ленты развлекательных жанров, в журнале «Искусство кино» в 1940 году были опубликованы четыре теоретические статьи о жанре кинокомедии.

Режиссер С. Юткевич (1904-1985) обращал внимание читателей, что «комический фильм таит в себе огромное многообразие творческих приемов, является как бы лабораторией изобретательности, выразительности и кинематографического мастерства. У нас есть все возможности создать эту лабораторию. У нас есть великолепные комические актеры, изобретательные режиссеры, выдумщики смешных трюков, которые помогут на первых порах коллективу комических актеров, и, наконец, у нас найдутся и поэты смешного, которые впоследствии, заразившись обаянием этих комических образов, создадут для них и достойную опору, тем самым сдвинув границы жанра, и создадут ту высокую комедию, появления которой мы так жаждем. И, самое главное, у нас есть многомиллионный веселый и счастливый советский народ, создавший своих героев и настоятельно требующий от народного киноискусства отображения своих чаяний и в великом искусстве смешного. Чего же нам не хватает? Не хватает — беспрерывной практики, в результате которой только и может вырасти комический фильм. Нам не хватает доверия к мастерам смешного, которым не только нужно позволить, но нужно подтолкнуть, помочь, направить их талант, выдумку, волю и ум к беспрерывной экспериментальной работе» (Юткевич, 1940: 18).

Киновед И. Соколов (1902-1974) напоминал, что «в комедии герои могут быть положительными или отрицательными. Они должны вызывать у зрителя симпатии и антипатии. Нельзя догматически говорить, что в советской комедии должны показываться только положительные герои. И обыватель, и настоящий герой одинаково могут быть персонажами в советской комедии. Положительный герой в комедии — крайне важная и трудная проблема. Показать отрицательного героя легче, чем положительного героя. Положительный герой в комедии должен быть настоящим и обаятельным человеком» (Соколов, 1940: 24).

Далее И. Соколов представил абсолютно не устаревшую и сегодня типологию комических приемов построения эпизода, сцены и детали: «несоответствие действительности и иллюзии нарушает наши представления о реальных вещах; несоответствие предмета и его назначения сдвигает и ломает обычные соотношения вещей и вызывает смех; несоответствие основания и следствия создаст смешные преувеличения и искажения; несоответствие причины и следствия разрывает и перевертывает вверх ногами реальные отношения вещей; несоответствие цели и средства создаст неоправданность, алогизм и даже идиотизм в поведении героев; несоответствие фигуры человека и его поступка создает самые неожиданные характеристики персонажа; смешение большого и малого — один из наиболее распространенных комических приемов; соединение несоединимого создает возможность игры понятиями» (Соколов, 1940: 21-23).

Киновед И. Вайсфельд (1909-2003) в своей статье сосредоточился на построении комедийной интриги, обозначив, что «под интригой общепринято подразумевать основную пружину действия, такой способ его организации, который выражается в

борьбе одного действующего лица или группы действующих лиц против другого действующего лица или группы действующих лиц. Причем интрига придает действию непрерывность и динамичность, которые вызывают к нему интерес зрителя на протяжении всего фильма. ... Комедийная интрига будет тем интереснее и жизненнее, чем глубже и ярче намечен конфликт между действующими лицами. Вырабатывая выразительные средства кинокомедии, художники советского кино сумеют обнаружить, прежде всего, широту кругозора, яркость философских обобщений, наблюдательность, точность и верность интонации — интонации, с которой рассказывается о замечательных свойствах человека эпохи социализма» (Вайсфельд, 1940: 38, 40).

Литературовед и киновед Е. Добин (1901-1977) посвятил свою статью проблемам эксцентризма, считая, что «эксцентрике, казалось бы, присуще умение остро и сильно раскрывать уклонение от нормы, комизм или трагикомизм этого уклонения. Необыкновенная сила чаплинской эксцентрики в том, что художник горьким смехом клеймит ненормальность нормы капиталистического миропорядка. Эксцентрике может быть присуща и философская зоркость и психологическая глубина и обобщающая мысль,— вот чему учит Чаплин» (Добин, 1940: 51).

Казалось бы, в своей теоретической статье «Типическое и исключительное» Ф. Карэн полностью подстраховался от любых нападок, утверждая, что «самыми типическими характерами, могущими наиболее глубоко и всесторонне раскрыть самые типические черты нашего времени, нашего народа, нашего духа, являются образы таких исключительных и необыкновенных людей, как Ленин и Сталин. Точно так же в высокой степени типичны созданные в нашем искусстве образы Кирова, Чапаева, Щорса, Свердлова, Дзержинского» (Карен, 1940: 34).

Однако философ И. Астахов (1906-1970) в своей статье «О типических характерах и умозрительных теориях» обвинил Ф. Карэна в том, что тот «орудует спекулятивным методом: за исходное он берет не реальную жизнь, художественным отражением которой является типический образ, а нечто прямо противоположное. Исходным для него является «тип», сконструированный им «логически и умозрительно». Далее он предлагает художникам слова и кинематографии «облечь этот тип в плоть и кровь образа конкретного... наделить его чертами» и т.д. Другими словами, Ф. Карэн вначале берет чистую, т.е. умозрительную абстракцию, а затем предлагает эту абстракцию наполнять жизнью. Это и есть метод спекулятивной идеалистической философии, которая берет за исходное «чистое ничто», т.е. умозрительное представление, а затем наполняет его известным содержанием. «Чистое ничто» в результате «становления» превращается в спекулятивное «нечто», в свою очередь «нечто» становится «бытием». ... Ф. Карэн не понимает, что творческий процесс может протекать от единичного к общему и наоборот, и отрицает то и другое. Он не понимает, что типический характер есть художественное обобщение существенных явлений жизни, а не логически-умозрительная категория. Он подгоняет различнейшие эпохи под одно мерило «необыкновенного и исключительного», он не понимает, что великая теория марксизма-ленинизма учит нас подходить к явлениям жизни и искусства не абстрактно-схоластически, не умозрительно, а конкретно-исторически» (Астахов, 1940: 31, 33).

Другая теоретическая статья И. Астахова была посвящена эстетическому предмету и чувству. Здесь в полном соответствии с тогдашними идеологическими установками утверждалось, что «капитализм, достигший современного уровня развития, представляет самую страшную угрозу не только материального, но и духовного обнищания масс. Превратившись в гигантский тормоз духовного развития масс, капитализм поворачивается своей глубоко враждебной стороной к развитию художественных запросов и эстетических способностей масс. Только пролетарская революция способна разрушить мрачную тюрьму духовного прозябания народа, только она может вывести из плена титанические возможности человеческого возрождения, только ее победа обеспечивает безграничное совершенствование эстетических вкусов, потребностей и соответствующих им предметов» (Астахов, 1940: 14).

В 1940 году в журнале «Искусство кино» разразилась также дискуссия о теории учебного фильма, начатая Б. Толлем, утверждавшим, «что единичные явления, составляющие основное содержание учебных и научно-популярных фильмов, предстают перед нами не в том специфическом индивидуализированном виде, который характерен

и обязателен для художественного образа, а как раз обратно этому — при максимально полном устранении всего, что отличает данный экземпляр изучаемого вида от других экземпляров, всех тех случайных индивидуальных штрихов и черточек, без которых немыслим художественный образ» (Толль, 1940: 62).

Эти взгляды Б. Толля были резко раскритикованы Н. Жинкиным (1893-1979), также специализировавшимся в области научно-популярного и учебного кино: «Б. Толль не только разъясняет, почему научное кино не искусство, но и объясняет, откуда появилась вредная, по его мнению, идея о том, что научное кино — искусство. Она находит, по Толлю, почву в скрытых традициях наших режиссеров, которые, аки волки — как ни корми, все смотрят в лес — в художественную кинематографию. ... Учебно-популярный фильм ставит перед собой не только учебные, но и воспитательные задачи. Он добивается их разрешения благодаря применению пластических выразительных средств кино, т.е. средств искусства, дающих единый сплав мыслей и чувств. Дело обстоит не так, что, мол, хотите, товарищи режиссеры, пользуйтесь средствами искусства, а хотите — не пользуйтесь ими в научном кино. Нет. Мы совершенно сознательно выдвигаем задачу применения этих средств: только их использование позволяет создать фильм, оставляющий законченное впечатление. ... А что нам предлагает Б. Толль? Запретить режиссерам научного фильма пользоваться средствами искусства. Это, мол, не их дело, — всяк сверчок знай свой шесток. Лозунгом «Долой искусство из учебного фильма» Б. Толль пытается повернуть учебную кинематографию вспять, заставить ее отказаться от намеченных ею верных путей. Нужно быть самому или очень холодным, ничего не понимающим в искусстве человеком, или очень далеким от научной кинематографии, чтобы выставлять такой по меньшей мере тормозящий тезис — подальше от искусства. ... Этим мы подчеркиваем, что и мы не считаем, что всякий фильм должен быть произведением искусства или создаваться средствами искусства. Дело в том, что фильм, в том числе и научный, может быть искусством. Это зависит от задачи, которая поставлена перед фильмом» (Жинкин, 1940: 52-53).

Буквально в следующем номере журнала «Искусство кино» Б. Толль не менее резко ответил Н. Жинкину, что тот «вводит в заблуждение читателя, говоря, что Толль предлагает «запретить режиссерам научного фильма пользоваться средствами искусства». Столь же неверной является попытка приписать мне лозунг «Долой искусство из учебного фильма» (Толль, 1940: 63).

В этом споре редакция журнала «Искусство кино» заняла примирительную позицию, подчеркнув в итоговой статье, что «для подлинных мастеров научной кинематографии, принципиально и с любовью работающих в этой области, важно не название, а существо работы и борьба за качество. И когда педагогическое качество учебных фильмов достигнет уровня лучших произведений художественной кинематографии, тогда спор о термине потеряет всякую целесообразность» (К..., 1940: 59).

Самыми значимыми теоретическими работами в журнале «Искусство кино» 1940-1941 годов снова стали статьи С. Эйзенштейна (1898-1948).

В его статье «Еще раз о строении вещей» подчеркивалось, как важно «именно то, каким образом в области композиции находит свое приложение общедиалектическое положение об единстве противоположностей. Оно находит свое выражение в том обстоятельстве, что в любых данных композиционных условиях одинаково верны и впечатляющи как прямое решение, так и прямо ему противоположное. Это явление имеет место и в самой сокровищнице выразительных проявлений человека — в самой природе. Так, например, в момент ужаса человек не только отступает от того, что внушает ему ужас, но столь же часто, как завороженный, тянется и приближается к тому, кто этот ужас вселил. Так «тянет» к себе край обрыва. Так «тянет» преступника к месту совершенного преступления, вместо того чтобы мчаться от него. И т.д. и т.д. В композиции же, черпающей свой опыт из материала действительности, эти обстоятельства можно обнаружить сразу же даже на самых тривиальных примерах. Если, например, решено, что определенный момент роли должен проводиться на исступленном крике, то можно с уверенностью сказать, что так же сильно будет действовать в этом месте — еле слышный шепот. Если ярость решается на максимальном движении, то не менее впечатляюща будет полная «окаменелая» неподвижность» (Эйзенштейн, 1940: 27).

А в значительной по объему статье «Вертикальный монтаж» С. Эйзенштейн напоминал читателям, что «в статье «Монтаж 1938», давая окончательную формулировку о монтаже, мы писали: «Кусок А, взятый из элементов развертываемой темы, и кусок В, взятый оттуда же, в сопоставлении рождают образ, в котором наиболее ярко воплощено содержание темы..., т.е. «Изображение А и изображение В должны быть так выбраны из всех возможных черт внутри развиваемой темы, должны быть так выисканы, чтобы сопоставление их — именно их, а «с других элементов — вызывали в восприятии и чувствах зрителя наиболее исчерпывающе полный образ самой темы...». В этой формулировке мы совершенно не ограничивали себя определением того, к какому качественному ряду принадлежат А или В, и принадлежат ли они к одному разряду измерений или к разным. (Эйзенштейн, 1940: 16).

И далее С. Эйзенштейн сравнивал кинематографический монтаж с оркестровой партитурой: «Столько-то строк нотной линейки, и каждая отдана под партию определенного инструмента. Каждая партит развивается поступательным движением по горизонтали. Но не менее важным и решающим фактором здесь является вертикаль: музыкальная взаимосвязь элементов оркестра между собою в каждую данную единицу времени. Так поступательным движением вертикали, проникающей весь оркестр и перемещающейся горизонтально, осуществляется сложное, гармоническое музыкальное движение оркестра в целом. Переходя от образа такой страницы музыкальной партитуры к партитуре звукозрительной, пришлось бы сказать, что на этой новой стадии к музыкальной партитуре как бы прибавляется еще одна строка. Это — строка последовательно переходящих друг в друга зрительных кадров, которые пластически по-своему соответствуют движению музыки и наоборот» (Эйзенштейн, 1940: 17).

Среди немногих теоретических статей, которые журнал «Искусство кино» успел опубликовать в 1941 году, можно выделить работу киноведа И. Соколова (1902-1974), где доказывалось, что «драматический конфликт (внутреннее противоречие) заключается не в том, что одна противоположность механически переходит в другую, не в том, что, например, на одной стороне – победа (счастье), а на другой – поражение (несчастье), и что поражение (несчастье) механически сменится победой (счастьем), но в том, что один и тот же момент является одновременно положительным и отрицательным моментом (например, одновременно победой и возможностью поражения...), что противоположности возникают изнутри и переходят в свою противоположность (например, из несчастья возникает счастье, из поражения рождается победа или наоборот). ... Драматический конфликт есть противоречие противоположностей. Драматический конфликт есть противоречие не внешнее, а внутреннее. Раздвоение единого (расхождение двух близких начал) или переход в противоположность (сближение двух противоположных начал) создает драматический конфликт. Драматический конфликт (сюжет) есть внутреннее противоречие противоположностей, внутреннее возникновение противоположностей; источник драматического конфликта находится внутри действия, в нем самом» (Соколов, 1941: 44, 48).

Определенной неожиданностью для читателей журнала «Искусство кино» стало появление в мартовском номере статьи еще недавно гонимого и резко критикуемого «формалиста» Л. Кулешова (1899-1970) под названием «Культура режиссерского творчества». В ней знаменитый режиссер и теоретик кино обоснованно обращал внимание на то, что «форма режиссерских сценариев, принятая на студнях, сильно устарела. Звуковая часть картины разрабатывается чрезвычайно приблизительно и примитивно, зарисовки кадров не делаются. Метраж на все кадры обычно ставится преуменьшенным. Серьезных, продуманных экспликаций по вещи и отдельным ее компонентам не представляется. ... Большинство режиссеров считают применение новых более совершенных сценарных форм режиссерской разработки и экспликации делом позорным, чуть ли не унижающим творческое достоинство, допустимым только для студентов ВГИК. Попытки их применения считаются формалистическими измышлениями или бредом сухих, нетворческих людей. В лучшем случае, тщательно сделанный режиссерский сценарий и экспликации приветствуются, но... у других, но мне, моей творческой индивидуальности, это дело не подходит» (Кулешов, 1941: 11).

В 1941 году вместо запланированных 12-ти вышло всего шесть номеров «Искусства кино». Шестой номер был подписан к печати 11 июня 1941 года, а 22 июня началась

Великая Отечественная война, прервавшая выпуск журнала на четыре года...

Выводы. Итак, наш анализ киноведческих концепций (в контексте социокультурной и политической ситуации и пр.) первого десятилетия существования журнала «Искусство кино» (1931-1941) показал, что теоретические работы по кинематографической тематике в этот период можно разделить на следующие виды:

- идеологизированные статьи активистов АРРК (1931-1932), акцентирующие доминанту «истинно революционного пролетарского кино» и непримиримую борьбу со взглядами любых оппонентов (в это время еще шел активный процесс коллективизации, вызывающий сопротивление крестьянских масс) (В. Сутырин, К. Юков, Н. Лебедев и др.);
- идеологически переориентированные статьи (1932-1934), написанные в качестве позитивной реакции на Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (Постановление..., 1932), многие положения которого (в частности, четкое указание на то, что рамки пролетарских литературно-художественных организаций — РАПП, ВОАПП, РАПМ и др. — сужают и тормозят художественное творчество) стали прямой угрозой для существования Ассоциации работников революционной кинематографии (АРРК); в своих статьях активисты АРРК В. Сутырин, К. Юков и др.), — вплоть до ликвидации этой организации в начале 1935 года — пытались доказать свою необходимость и верность «генеральной линии партии»;
- статьи, содержащие резкую критику «групповщины» (в том числе и в среде АРРК), «левачества» и «агитпропа», «врагов народа» (1935-1938) (К. Юков, А. Дубровский, И. Кринкин и др., хотя вне журнала «Искусство кино» — на страницах центральных газет — к призыву сурово покарать «врагов народа» в 1937-1938 годах присоединились многие видные писатели и кинематографисты, включая С. Эйзенштейна);
- теоретические статьи, атакующие различные виды формалистических явлений (в первую очередь — в области монтажа) в кино и культуре (1931-1941) (Г. Авенариус, Э. Арнольди, М. Блейман, И. Вайсфельд, Л. Войтоловская, Н. Волков, М. Григорьев, Н. Иезуитов, Н. Лебедев, А. Михайлов, В. Нильсен, В. Плонский, В. Сутырин, К. Юков, С. Юткевич и др.); эти атаки не были случайными, так как в качестве своего рода «островов» творческой свободы, эксперименты с формой были чуждыми и даже опасными для распространения Властью в СССР идеологии соцреализма, как унифицированного метода, нивелирующего индивидуальности художников;
- теоретические статьи, выступающие против эмпиризма, «документализма», натурализма и физиологизма, вульгарного материализма, эстетства, «эмоционализма», отстаивающие марксистско-ленинские идеологические и классовые подходы (1931-1941) (В. Сутырин, К. Юков, Б. Альтшулер, Э. Зильбер, Н. Иезуитов, И. Кринкин, Н. Лебедев, Н. Оттен и др.);
- теоретические статьи, отстаивающие принципы социалистического реализма в кинематографе (1933-1941) (Г. Авенариус, И. Вайсфельд, С. Герасимов, Н. Лебедев, В. Пудовкин, С. Юткевич и др.);
- теоретические статьи, критикующие буржуазные кинотеории и западное влияние на советское кино (1931-1941) (Э. Арнольди, Б. Балаш, Г. Авенариус и др.); в значительной мере они были близки к борьбе с указанными выше «...измами»;
- теоретические статьи, направленные преимущественно на профессиональные проблемы освоения звука в кино (в частности – драматургии звука, музыки), монтажа, изображения, кинообраза, киноязыка (например, кинематографические возможности эффекта «цайт-лупы»), киностиля, жанра, зрелищности, построения сценария (сюжет, фабула, композиция, конфликт, типология характеров персонажей, типология комических приемов и др.), актерская игры и пр. (1931-1941) (С. Эйзенштейн, Б. Балаш, Н. Туркин, В. Пудовкин, Н. Волков, И. Попов, С. Скрытев, И. Соколов, М. Цехановский и др.);
- теоретические статьи, балансирующие между идеологией и профессиональными подходами к созданию кинематографических произведений искусства (1931-1941) (Б. Балаш, С. Герасимов, В. Пудовкин, С. Юткевич и др.).

Теоретические концепции киноведения в журнале «Искусство кино»: 1945-1955

В данной главе мы остановимся на анализе теоретических концепций киноведения в журнале «Искусство кино» во втором десятилетии (1945-1955) его существования, когда его ответственными редакторами были: Иван Пырьев (1901-1968): 1945-1946; Николай Семенов (1902-1982): 1947; Николай Лебедев (1897-1978): 1947-1948; В. Грачев: 1948; Дмитрий Еремин (1904-1993): 1949-1951; Виталий Ждан (1913-1993): 1951-1955.

Исходя из изменений политического и социокультурного контекстов (см. основные политические и социокультурные события в Приложении), этот десятилетний период для журнала «Искусство кино» можно разделить на период активного вмешательства Власти в сферу культуры (включая кинематограф) путем сильного идеологического давления на деятелей искусства: 1945-1949; период относительного ослабления вмешательства Власти в сферу культуры при сохранении общих строгих идеологических доминант и политических лозунгов: 1950-1955.

В Таб. 2 представлены статистические данные, отражающие изменения (с 1945 по 1955 год) организаций, органом которых был журнал, его тиража, периодичности; указаны также фамилии отв. редакторов журнала и временные отрезки их руководящей работы в издании, число статей по теории кино по каждому году издания журнала.

Таб. 2. Журнал «Искусство кино» (1945-1955): статистические данные

Год выпуска журнала	Организация, органом которой был журнал	Тираж журнала (в тыс. экз.)	Периодичность журнала (число номеров в год)	Отв. редактор журнала	Число статей по теории кино
1945	Комитет по делам кинематографии при СНК СССР	4	3	И. Пырьев	3
1946	Комитет по делам кинематографии при СНК СССР (№ 1), Министерство кинематографии СССР (№№ 2-4)	4	4	И. Пырьев	2
1947	Министерство кинематографии СССР	4	7	Н. Семенов (№ 1). Н. Лебедев (№№ 2-7)	8
1948	Министерство кинематографии СССР	4	6	Н. Лебедев (№№ 1-3, 5-6) В. Грачев (№ 4)	15
1949	Министерство кинематографии СССР	4 – 7,2	6	Д. Еремин	38
1950	Министерство кинематографии СССР	10	6	Д. Еремин	13
1951	Министерство кинематографии СССР	11,5 –12,3	6	Д. Еремин (№№ 1-2). В. Ждан (№№ 3-6)	14
1952	Министерство кинематографии СССР, Союз писателей СССР	7,9–15	12	В. Ждан	45
1953	Министерство кинематографии СССР, Союз писателей СССР	11–12	12	В. Ждан	28
1954	Министерство кинематографии СССР, Союз писателей СССР	11,6–13,6	12	В. Ждан	16
1955	Министерство культуры СССР, Союз писателей СССР	13,8–15	12	В. Ждан	12

Перерыв в выпуске журнала «Искусство кино» составил четыре военных года – с июля 1941 по сентябрь 1945. Только, когда СССР стал победителем в Великой Отечественной и второй мировой войнах, государство сочло возможным возобновить выпуск журнала. Первый номер 1945 года вышел в октябре. Периодичность журнала поначалу планировалась ежемесячной (о чем сообщалось в выходных данных издания), однако на деле вышло иначе: в 1945 году вышло в свет три номера, в 1946 – четыре. В итоге в 1947-1951 годах журнал «Искусство кино» стал официально выходить один раз в два месяца, и только с 1952 года возобновил ежемесячную периодичность.

Тираж журнала с 1945 по 1955 год колебался в промежутке от четырех до пятнадцати тысяч экземпляров с общей тенденцией с постепенному увеличению.

До начала 1946 года «Искусство кино» продолжало оставаться органом Комитета по делам кинематографии при СНК СССР, но затем было создано Министерство кинематографии СССР, и журнал стал его официальным изданием. С 1952 года – с явной целью усиления влияния журнала на повышение качества кинодраматургии – «Искусство кино» стало органом Министерства кинематографии СССР и Союза писателей СССР. С этих пор практически в каждом номере журнала почти половину объема его листажа стала занимать публикация нового сценария, а основная масса теоретических статей касалась улучшения качества и прочих проблем советской кинодраматургии. В связи с ликвидацией Министерство кинематографии СССР (как не оправдавшего надежд на резкое повышение эффективности кинопроцесса) с 1955 года журнал «Искусство кино» стал органом Министерства культуры СССР и Союза писателей СССР.

С октября 1945 по декабрь 1946 года отв. редактором журнала «Искусство кино» был режиссер И.А. Пырьев (1901-1968). Теоретических статей в этот период было опубликовано немного, что, впрочем, во многом объяснялось тем, что в этот период, составивший менее полутора лет, вышли в свет всего семь номеров журнала.

Киновед В. Фомин прав в том, читая материалы журнала «Искусство кино» второй половины 1940-х, «испытываешь просто настоящий шок и долго протираешь глаза, когда, перевернув обложку, знакомишься с оглавлением, а потом уже и с материалами главного советского киножурнала. С одной стороны, не нужно даже присматриваться, чтобы заметить неизгладимую печать того особого времени, особо старательное холопство редакции… Обложки, передовицы, экстренные вставки в номер и особенно рецензионная критика с головой выдают патологическую конъюнктурность, наивысшую готовность авторов и редактуры угодливо обслужить тогдашнюю партвласть по высшему разряду» (Фомин, 2001: 20). Но в тоже время В. Фомин справедливо отметил, что в это же время журнал «Искусство кино» опубликовал и несколько статей С. Эйзенштейна (Фомин, 2001: 21). Были в журнале этого периода опубликованы и другие любопытные теоретические статьи о киноискусстве.

Аналогичная идеологическая ориентация была характерна для журнала «Искусство кино» и в первой половине 1950-х. Киновед Н. Зоркая права: в журнале того периода кинематограф «вещь чисто назывная. Заменив некоторые повторяющиеся слова (теперь мы именуем их «ключевыми»: «экран», «режиссер», «актер», «актриса», «портрет») на понятия из других сфер жизни, например, из сельского хозяйства, получишь тот же результат — про сельское хозяйство не узнать ничего. Потому что целью этого издания (как и других параллельных) является не информация, не то или иное «ведение» (в данном случае — киноведение), а «повторение — мать учения», вколачивание, вдалбливание в людские мозги нескольких основополагающих истин: мы живем в лучшей стране мира; капиталистическое окружение гниет и нищает; советский народ героически трудится и строит коммунизм; своими победами мы обязаны великому Сталину. … Журнал «Искусство кино»…. являет собой идеальный образец советского идеологического дискурса. Не суть, не смысл, не истина, а заговор, забалтывание, задурманивание и бесконечное пережевывание одного и того же до отупения» (Зоркая, 2001: 23). Хотя, опять-таки из каждого правила всегда есть исключения…

И если в 1930-х в журнале ключевой была теоретическая тематика тогдашней технической новинки – звукового кино, то в первых номерах послевоенного «Искусства кино» весомая часть киноведческих статей было посвящено цветному кинематографу, его роли в будущем развитии искусства экрана.

Так режиссер А. Довженко (1894-1956) был убежден, что в советском кино «появятся

страстные рыцари цветового изобилия, не только не утомляющего и не раздражающего зрителя, а, наоборот, вдохновляющего и радующего богатством и смелостью сочетаний. Будут и эстеты блеклого цвета, серого дождика и мокрого асфальта; будут солнцепоклонники и апологеты природы; будут противники натуры, творцы искусственного декоративного мира. Но каждый будет решать для себя количество и качество цветовых средств к их сочетаний на путях, совершенно отличных от путей живописи» (Довженко, 1945: 7).

В отличие от А. Довженко, искусствовед А. Федоров-Давыдов (1900-1969) был убежден, что «в овладении цветом кинематографу может помочь изучение богатейшего мирового опыта живописи. Этот опыт надо изучать и осваивать» (Федоров-Давыдов, 1945: 11).

А искусствовед В. Лазарев (1897-1976) подчеркивал, что «кинорежиссер может создавать не только цветовую композицию отдельного кадра, но и цветовую композицию всего фильма. Иначе говоря, он принужден проецировать цвет во времени. ... Принципиальная новизна цветного кино заключается и в том, что в нем совершенно по-новому может быть обыгран свет (гораздо интенсивнее, чем в живописи), потому что от того или иного использования света целиком будет зависеть палитра кинорежиссера. И создавая цветовую композицию, ему всегда придется помнить, что она будет восприниматься зрителем во времени, в динамическом чередовании кадров и что, следовательно, его цвет будет доходить до глаза в какие-то доли секунды, в то время как в картине или фреске цвет пребывает в статическом, неизменном состоянии. Отсюда ясно, что цвет в кино должен быть совсем иным, чем цвет в живописи времени» (Лазарев, 1945: 4).

Таким образом, цвет в кинематографе рассматривался многоаспектно, на его возможности возлагались большие надежды, которые, как вскоре показала практика, во многом оправдались.

Режиссер С. Герасимов (1906-1985) на страницах журнала в очередной раз обратился к своей излюбленной теме специфики работы актера в кино: «Зритель вправе требовать от кинематографической игры тех почти неуловимых подробностей, на которые он и не рассчитывает в театре, — он видит лицо актера как бы на расстоянии метра от себя; он слышит его дыхание, и он хочет увидеть, таким образом, нечто самое сокровенное, самое тайное в духовном мире видимого и слышимого героя. Поиски подробностей вместе с актером, умножение суммы режиссерских наблюдений на сумму актерских наблюдений, совместный отбор, высокая требовательность к интонации, к мимической гамме, к жесту обязательны в кинематографе и во много крат больше, чем в театре. Не поняв этого, нельзя рассчитывать на подлинный успех, имея в руках даже самый слаженный, умный и содержательный сценарий. Именно при таких условиях может родиться то разнообразие картин, которые будут отличаться одна от другой не только но признаку поставленной темы или даже литературной разработки такой темы, но и широким различием всего авторского выражения, заключенным как в выборе темы, так и в художественном воплощении ее, то есть во всей сумме бесчисленных подробностей, которыми владеет великое искусство кинематографа» (Герасимов, 1945: 18).

Киновед Н. Лебедев (1897-1978), беспокоясь о развитии науки о кинематографе, снова написал о том, что в СССР «нет ни своей академии, ни научно-исследовательского института по вопросам киноискусства, ни своего творческого союза (типа союзов советских писателей, архитекторов, композиторов, художников), ни общества типа ВТО. У нас нет ни своего центрального музея, ни музеев при крупнейших предприятиях, ни фильмотеки, ни библиотеки киноведческой литературы. Вопросами киноискусства сейчас не занимается ни одно общеискусствоведческое научное учреждение. ... Синтетический характер киноискусства, богатство и разнообразие его выразительных средств делают его изучение исключительно сложным. При глубоком, подлинно научном исследовании кинопроизведений они должны быть проанализированы не только с точки зрения их идейно-познавательной и воспитательной ценности, но и в аспекте тех формально-стилистических компонентов, из которых они складываются — с точки зрения литературно-драматургической, режиссерской, актерской, изобразительной, музыкальной, кинотехнической и т.д. Это требует от киноисследователя огромных

энциклопедических знаний во всех областях искусств. А так как такой энциклопедизм — явление чрезвычайно редкое, то для комплексного изучения киноискусства необходимо организовать коллективы специалистов разных отраслей искусствознания. К сожалению, к такому изучению кинопроизведений мы даже не приступили» (Лебедев, 1946: 3-4).

Здесь стоит отметить, что в своем стремлении повысить статус советского киноведения Н. Лебедев проявлял завидную настойчивость на протяжении нескольких десятилетий.

Журнал «Искусство кино» в 1945 году опубликовал также статью драматурга, писателя и киноведа В. Шкловского (1893-1984), теоретические взгляды которого в том же издании (и, разумеется, не только в нем) в 1930-х были обвинены в формализме. Размышляя о природе экранизаций литературных произведений, В. Шкловский резонно писал, что «отказаться от киноинсценировок мы не можем, так как искусство не может отказаться от прошлого, от его переосмысливания и углубления, так же как язык не может отказаться от своей истории, но работа но киноинсценировке является философско-критической работой, а не работой копировальщика. Мы должны преодолеть подражательный натурализм в киноинсценировках и перейти к раскрытию внутренних законов художественного произведения, к анализу того сцепления мысли, образов и действий, которые составляют содержание искусства» (Шкловский, 1945: 33-34).

Но самой весомой в теоретическом плане статьей, опубликованной в журнале «Искусство кино» 1945-1946 годов, стала работа режиссера С. Эйзенштейна (1898-1948), в которой он призвал киноведов к рассмотрению «фильма крупным планом: через призму пристального анализа, «разобранным по статьям», по колесикам, разложенным на элементы и изученным так, как изучают новую модель конструкции инженеры и специалисты по своим областям техники. Этот взгляд должен быть взглядом на фильм со стороны профессионального журнала. Здесь должна быть оценка фильма с позиций «общего» и «среднего» планов, но и первую очередь он должен быть рассмотрен «крупным планом» — одинаково крупным планом по всем слагающим его звеньям. Если во взгляде «общим планом» суждения нашей общественности безошибочно точны, подчас беспощадны, но всегда верны, если в области взволнованного и заинтересованного разбора событий и образов фильма нам часто удастся подняться выше простого, безучастного пересказа-отписки, то в области пристального профессионального, «сверлящего» взгляда внутрь достоинств и недостатков того, что сделано — с точки зрения высоких требований, которые мы в нраве и обязаны ставить перед нашими произведениями, — мы далеко не блещем совершенством. Без этой «третьей критики» невозможны ни рост, ни развитие, ни неуклонный подъем общего уровня того, что мы делаем. Высокая общественная оценка не может служить щитом, за которым безнаказанно могут укрываться плохой монтаж и невысокое качество произнесения актерами тех бесконечно нужных нам слов, которые, в конечном счете, и определяли собой одобрение фильму. Интерес зрителя к сюжету не может служить амнистией для плохой фотографии, а рекордный кассовый сбор картины, захватившей зрителя волнующей темой, не снимает с нас ответственности за плохо скомпонованную к фильму музыку, плохо записанный звук или (столь частую!) скверную работу лаборатории и массовой печати. ... Я помню другой период дискуссий — упадочный период АРРКа, когда нельзя было выступить по поводу хорошо прошедшей по экранам картины и сказать, что она, например, фотографически бледна и изобразительно мало изобретательна. На вас обрушивались обвинения в дискредитации ведущей продукции советского киноискусства. И жупелом перед вами замахивалось грозное и вовсе здесь неуместное обвинение в том, что вы отрицаете «единство формы и содержания»! Сейчас это звучит почти анекдотом, но анекдотом это было скверным. Это притупило остроту требовательности к качеству фильма. Оно остудило страстность к требовательности в искусстве. Оно отшибло чувство ответственности у самих киноработников. Оно во многом воспитало безразличие к достоинствам отдельных компонентов» (Эйзенштейн, 1945: 7-8).

Надо отметить, что основной массе материалов журнала «Искусство кино» 1945-1946 года был свойственен спокойный аналитический тон, без эмоциональных переборов и резких нападок, свойственных изданию в 1930-х годах.

Однако такая ситуация длилась недолго. Вскоре сфера советского кино (как и

культуры в целом) оказалась под огнем критики Власти, помимо всего прочего обвинившей деятелей культуры в «низкопоклонстве перед Западом» и «космополитизме».

Разумеется, у новой волны борьбы с буржуазным влиянием на советскую культуру были свои причины. Начало нового витка напряженности между недавними союзниками во второй мировой войне было положено в Фултонской речи Уинстона Черчилля в Вестминстерском колледже 5 марта 1946 года: «Протянувшись через весь континент от Штеттина на Балтийском море и до Триеста на Адриатическом море, на Европу опустился железный занавес. Столицы государств Центральной и Восточной Европы — государств, чья история насчитывает многие и многие века,— оказались по другую сторону занавеса. Варшава и Берлин, Прага и Вена, Будапешт и Белград, Бухарест и София — все эти славные столичные города со всеми своими жителями и со всем населением окружающих их городов и районов попали, как я бы это назвал, в сферу советского влияния. Влияние это проявляется в разных формах, но уйти от него не может никто. Более того, эти страны подвергаются все более ощутимому контролю, а нередко и прямому давлению со стороны Москвы. ... Коммунистические партии восточноевропейских государств, никогда не отличавшиеся многочисленностью, приобрели непомерно огромную роль в жизни своих стран, явно не пропорциональную количеству членов партии, а теперь стремятся заполучить и полностью бесконтрольную власть. Правительства во всех этих странах иначе как полицейскими не назовешь, и о существовании подлинной демократии в них, за исключением разве что Чехословакии, говорить, по крайней мере, в настоящее время, не приходится. ... Общаясь в годы войны с нашими русскими друзьями и союзниками, я пришел к выводу, что больше всего они восхищаются силой и меньше всего уважают слабость, в особенности военную. Поэтому мы должны отказаться от изжившей себя доктрины равновесия сил, или, как ее еще называют, доктрины политического равновесия между государствами. ... Если же они будут разобщены в своих действиях или станут пренебрегать своим долгом и упустят драгоценное время, то нас и в самом деле может ждать катастрофа» (Churchill, 1946). В качестве реакции Британского пропагандистского аппарата на эту речь У. Черчилля 26 марта 1946 года началось регулярное вещание BBC на русском языке, направленное против СССР и его сателлитов. Началась холодная война...

Уже с середины августа 1946 года власть в СССР отреагировала на холодную войну с Западом очередными постановлениями, касающимися ужесточения политики в области культуры. Одно за другим во второй половине 1946 года вышли Постановления Оргбюро ЦК ВКП(б): «О журналах «Звезда» и «Ленинград» (Постановление..., 1946a), «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» (Постановление..., 1946b), «О кинофильме «Большая жизнь» (Постановление..., 1946c), Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О выписке и использовании иностранной литературы» (Постановление..., 1946d), в которых вновь прозвучала грубая обвиняющая лексика, хорошо знакомая населению СССР по эпохе репрессий 1930-х.

Основная цель данных постановлений заключалась в том, чтобы, с одной стороны, показать «расслабившимся» в атмосфере Победы деятелям советской культуры, что Власть не потерпит никакой свободы творчества и даже минимального инакомыслия (косвенно напоминая о репрессиях 1930-х), а с другой – не приемлет никакого буржуазного влияния на советскую аудиторию.

В Постановлении Оргбюро ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград» (Постановление..., 1946a) отмечалось, что «грубой ошибкой «Звезды» является предоставление литературной трибуны писателю Зощенко, произведения которого чужды советской литературе. Редакции «Звезды» известно, что Зощенко давно специализировался на писании пустых, бессодержательных и пошлых вещей, на проповеди гнилой безыдейности, пошлости и аполитичности, рассчитанных на то, чтобы дезориентировать нашу молодежь и отравить ее сознание. ... Предоставление страниц «Звезды» таким пошлякам и подонкам литературы, как Зощенко, тем более недопустимо... Журнал «Звезда» всячески популяризирует также произведения писательницы Ахматовой... Ахматова является типичной представительницей чуждой нашему народу пустой безыдейной поэзии. Ее стихотворения, пропитанные духом пессимизма и упадочничества, выражающие вкусы старой салонной поэзии, застывшей

на позициях буржуазно-аристократического эстетства и декадентства, «искусстве для искусства», не желающей идти в ногу со своим народом наносят вред делу воспитания нашей молодежи и не могут быть терпимы в советской литературе. ... В журнале стали появляться произведения, культивирующие несвойственный советским людям дух низкопоклонства перед современной буржуазной культурой Запада» (Постановление…, 1946a).

В Постановлении Оргбюро ЦК ВКП(б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» ведущие театры СССР обвинялись в том, что во многих спектаклях советские люди «изображаются в уродливо-карикатурной форме, примитивными и малокультурными, с обывательскими вкусами и нравами, отрицательные же персонажи наделяются более яркими чертами характера, показываются сильными, волевыми и искусными. События в подобных пьесах изображаются часто надуманно и лживо, ввиду чего эти пьесы создают неправильное, искаженное представление о советской жизни. ... ЦК ВКП(б) считает, что Комитет по делам искусств ведет неправильную линию, внедряя в репертуар театров пьесы буржуазных зарубежных драматургов. ... Постановка театрами пьес буржуазных зарубежных авторов явилась, по существу, предоставлением советской сцены для пропаганды реакционной буржуазной идеологии и морали, попыткой отравить сознание советских людей мировоззрением, враждебным советскому обществу, оживить пережитки капитализма в сознании и быту» (Постановление…, 1946b).

Прямой реакцией на холодную войну с Западом было Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О выписке и использовании иностранной литературы» (Постановление…, 1946d), где констатировалось, что «в закупке и использовании иностранной литературы сложилась порочная антигосударственная практика. ... В министерствах, ведомствах и организациях, получающих иностранную литературу, нет должного порядка в деле ее хранения и использования, в результате чего значительное количество литературы, выписываемой из-за границы, не поступает в библиотеки ведомств для служебного пользования, а растаскивается и оседает у отдельных лиц. ... ЦК ВКП(б) отмечает, что сложившаяся неправильная практика выписки и использования иностранной литературы наносит ущерб интересам государства, ведет к растранжириванию валюты и распространению среди части населения антисоветской пропаганды, содержащейся в зарубежных газетах, журналах и книгах» (Постановление…, 1946d).

В целях противостояния «буржуазной пропаганде» ЦК ВКП(б) постановил сократить ассигнования валюты на выписку иностранной литературы, сократить список организаций, имеющих право такого рода выписки, запретить индивидуальную выписку иностранной литературы, предоставив право индивидуальной выписки иностранной литературы по специальности только действительным членам Академии наук СССР» (Постановление…, 1946d).

Разумеется, данные постановления не могли не отразиться на положении дел в советском кинематографе и в журнале «Искусство кино», в частности.

И уже кинематографа напрямую касалось Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь» от 4 сентября 1946 года, где указывалось, что в нём «фальшиво изображены партийные работники. Секретарь парторганизации на восстанавливаемой шахте показан в нарочито нелепом положении, поскольку его поддержка инициативы рабочих по восстановлению шахты может, якобы, поставить его вне рядов партии», что он «проповедует отсталость, бескультурье и невежество. ... Рабочие и инженеры, восстанавливающие Донбасс, показаны отсталыми и малокультурными людьми, с очень низкими моральными качествами. Большую часть своего времени герои фильма бездельничают, занимаются пустопорожней болтовней и пьянством. ... Фильм свидетельствует о том, что некоторые работники искусств, живя среди советских людей, не замечают их высоких идейных и моральных качеств, не умеют по-настоящему отобразить их в произведениях искусства» (Постановление…, 1946c).

В Постановлении назвались и другие «фальшивые и ошибочные фильмы»: вторая серия фильма «Иван Грозный» С. Эйзенштейна, «Адмирал Нахимов» В. Пудовкина, «Простые люди» Г. Козинцева и Л. Трауберга. В частности, утверждалось, что «режиссер С. Эйзенштейн во второй серии фильма «Иван Грозный» обнаружил невежество в изображении исторических фактов, представив прогрессивное войско опричников Ивана

Грозного в виде шайки дегенератов, наподобие американского Ку-Клукс-Клана, а Ивана Грозного, человека с сильной волей и характером, — слабохарактерным и безвольным» (Постановление..., 1946с).

В итоге в Постановлении констатировалось, что «Министерство кинематографии, и прежде всего его руководитель т. Большаков, плохо руководит работой киностудий, режиссеров и сценаристов, мало заботится об улучшении качества выпускаемых фильмов, бесполезно затрачивает большие средства. Руководители Министерства кинематографии безответственно относятся к порученному делу и проявляют беспечность и беззаботность в отношении идейно-политического содержания и художественных достоинств фильмов. ... Отсутствие критики в области кинематографии, атмосфера семейственности в среде творческих работников кино являются одной из главных причин производства плохих кинофильмов. Работники искусств должны понять, что те из них, кто и впредь будет безответственно и легкомысленно относиться к своему делу, легко могут оказаться за бортом передового советского искусства и выйти в тираж, ибо советский зритель вырос, его культурные запросы и требования увеличились, а партия и государство будут и в дальнейшем воспитывать в народе хорошие вкусы и высокую требовательность к произведениям искусства» (Постановление..., 1946с).

В 1930-х за аналогичные «проступки» руководящие кадры в кинематографе были наказаны самым жестоким образом, вплоть до расстрела. В более «мягкую» пору второй половины 1940-х тогдашнему Министру кинематографии И. Большакову (1902-1980) удалось даже сохранить свой пост.

Но угроза самой жизни руководящих кадров советского кинематографа осенью 1946 года была весьма сильной, поэтому на оперативно собранном Всесоюзном совещании работников художественной кинематографии 14-15 октября 1946 года было принято два официальных обращения, в которых кинематографисты давали обещание немедленно исправить все выявленные Властью ошибки.

Первое из них – Председателю Совета Министров СССР товарищу И.В. Сталину: «Участники Всесоюзного совещания работников художественной кинематографии обсудили постановление ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь». Это постановление глубоко и всесторонне вскрыло допущенные в нашей работе идейно-политические и творческие ошибки. ... Иосиф Виссарионович! Мы заверяем Вас, друг и учитель, что справедливая критика нашей работы поможет работникам советской кинематографии — партийным и непартийным большевикам — так перестроить в кратчайший срок свою работу, чтобы снова услышать слова поощрения от народа, от партии, от Вас, дорогой товарищ Сталин. Всесоюзное совещание работников художественной кинематографии» (Председателю..., 1947: 3).

Второе – ко всем работникам художественной кинематографии: «Всесоюзное совещание работников художественной кинематографии, обсудив постановление Центрального Комитета ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь», обращается ко всем работникам советской кинематографии с призывом — мобилизовать все свои силы для выполнения задач, поставленных перед нами партией. ... Многие наши режиссеры и сценаристы отстали от жизни, от политических событий, замкнулись в кругу узко профессиональных интересов, забыли о том, что без глубокого знания марксистско-ленинской теории, современной жизни и истории нашей Родины невозможно стать подлинным художником, правдиво отображающим современную жизнь советских людей, в героическом труде осуществляющих великие планы новой сталинской пятилетки. ... На историческое постановление ЦК ВКП(б) работники советской кинематографии обязаны ответить делом» (Обращение..., 1947: 4).

Передовая статья первого номера журнала «Искусство кино» отреагировала на Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь» обвинениями в адрес раскритикованных там картин, подчеркивая, что «в угоду своей собственной формалистической «концепции» С. Эйзенштейн исказил историческую эпоху, извратил образ крупного государственного деятеля, сыгравшего прогрессивную роль в истории русского государства, и создал антиисторический и антихудожественный фильм, недостойный выпуска на советский экран. Режиссер В. Пудовкин, не изучив детально исторический материал, взялся ставить картину «Адмирал Нахимов» и тоже исказил историческую правду» (За высокую..., 1947: 6).

Впрочем, до более важного события, радикальным образом повлиявшего на работу «Искусства кино» в 1949 году – борьбы с так называемым «космополитизмом» оставалось еще около двух лет, поэтому остальные материалы журнала 1947-1948 годов были идеологически более сдержанными.

К примеру, в рецензии на киноведческую монографию Б. Балаша «Искусство кино» (Балаш, 1945) отмечалось, что «книга эта поучительна и как человеческий документ. Практика советского кинематографа заставила Балаша, воспитанного на неокантиантской эстетике, пересмотреть многие положения прежних работ, придти к более верному пониманию природы и функций искусства в общественной жизни. И хотя Балаш не отказался еще от многих своих старых формалистических взглядов, он (судя по его последней работе) находится на пути к их пересмотру. Методологически книга чрезвычайно противоречива. Если первая ее часть пересказывает читателю старые, почти не измененные положения «Видимого человека» и «Духа фильмы», то вторая, целиком возникшая в советский период деятельности Балаша, выросшая из наблюдений над советским кинематографом и практической работы в нем, дает ряд ценных и интересных положений и в известной мере окажется небесполезной для советской кинематографической теории» (Буров, 1947: 26).

В начале 1947 года режиссер И. Пырьева был уволен с должности главного редактора журнала «Искусство кино». На это решение, скорее всего, повлияла критика журнала «Искусство кино» в редакционной статье «Правды» с говорящим о ее основной направленности названием «Реклама вместо критики» (Реклама…, 1946). Оказалось, что в 1946 году журнал «Искусство кино» опрометчиво разметил в положительном контексте на своих страницах фотографии (Юренев, 2001: 28) резко раскритикованных в Постановлении Оргбюро ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь» (от 4 сентября 1946 года) фильмов (кроме кадра из «Большой жизни» в № 1 был размещен кадр из «Адмирала Нахимова», а в сдвоенном № 2-3 – кадр из второй серии «Ивана Грозного»), не предугадав тем самым их последующего партийно-правительственного разгрома…

Назначение киноведа Н. Лебедева (1897-1978) отв. редактором журнала «Искусство кино» (второй номер за 1947 год уже подписывал к печати он) привело к довольно существенному увеличению числа теоретических статей в издании. Н. Лебедев за время своего краткого отв. редакторства постарался привлечь внимание кинематографистов к теоретическим основам кинодраматургии, поскольку улучшение «соцреалистического и партийного» качества сценариев должно было, по мнению Власти к небывалому расцвету советского кинематографа.

Так писатель, сценарист и киновед Д. Еремин (1904-1993) подчеркивал, что после Постановлений Оргбюро ЦК ВКП(б) 1946 года (Постановление…, 1946) «с новой силой, в частности, была осознана и ведущая, основополагающая роль сценариста в создании фильма: от качеств сценария, от глубины и направления заложенных в нем идей, от жизненной правдивости и содержательности конфликтов. событий и образов, от художественной определенности характеров и судеб героев, от яркости и живости деталей в огромной степени зависит и качество будущей картины. … образ положительного героя в советском киноискусстве не может быть создан кабинетным путем. Он должен вырасти из живого соприкосновения художника с действительностью в ее наиболее существенных, определяющих проявлениях. Этот герой может быть создан не как арифметическая сумма дурных и хороших человеческих качеств, но лишь как образ истинно живого советского человека, в котором партийные, идейные, высокоморальные, жизнелюбивые, воинствующие волевые начала не могут не быть основными, ибо именно они позволили опрокинуть царский строй, преобразить лицо страны, изгнать и уничтожить наглых захватчиков, повести миллионы на штурм новых высот» (Еремин, 1947: 3-4).

Д. Еремин считал, что недостатки «заключаются отнюдь не в пресловутой «специфике» сценарного дела, а связаны с вопросами идеологии. Их природа — не в отсутствии профессиональных навыков у авторов, не в слабости «ремесла», а в недостаточном знании и осмыслении жизни, в отсутствии у некоторых авторов такого самосознания, которое утверждало бы их, как активных, воинствующих идеологов, как пламенных пропагандистов и глубоких мыслителей, то есть авторов нового, социалистического типа. Видимо, в этом направлении и следует работать в дальнейшем. К этому призывают возросшие требования к киноискусству, продиктованные решением

высоких и сложных общественно-политических задач, стоящих перед нашим народом» (Еремин, 1948: 10).

Далее Д. Еремин размышлял о специфике драматургии кинокомедий, считая, что «наиболее распространенным из авторских «предрассудков» является утверждение, будто наша действительность полностью исключает возможность развития кинокомедии, особенно бытовой, и будто особо реальна перспектива неизбежной самоликвидации сатирического жанра. Не случайно нашим комедийным произведениям часто не хватает острой драматургии: всякая драматургия имеет в своей основе конфликт, а конфликт, на котором можно построить острый комедийный сюжет, в нашей действительности, как правило, якобы отсутствует» (Еремин, 1948: 9).

К этому тезису подверстывалось теоретическое обоснование: «Наше развитие от капитализма к социализму и от социализма, как первой стадии коммунизма, к полному коммунизму идет через активное преодоление всякого рода противоречий, антагонистических противоречий в отношениях с миром капитализма и неантагонистических — внутри социалистической системы. И там, где художник-комедиограф направляет огонь самокритики на внутренние противоречия, связанные с борьбой между отмирающим и нарождающимся в недрах нашего общества, там возникают различные, формы советской комедии. В основе этих комедий будет лежать, по преимуществу, конфликт между передовым и отсталым. Решение этого конфликта будет идеей, авторской целью воспитания зрителей в интересах подтягивания отстающих до уровня передовых. Такая комедия — наиболее, распространенный и органический тип современной советской комедии. Сатирическое в ней имеет не всеобъемлющий, а четко выделенный, локальный характер; основные действующие лица и их поступки выражают позитивную силу общества; содержание главного драматургического конфликта носит характер не всестороннего отрицания и взрыва, а самокритический смысл совершенствования» (Еремин, 1948: 10).

Включившись в поддержку тезиса о необходимости наведения порядка в советской кинодраматургии, киновед Л. Погожева (1913-1989) утверждала, что «анализ диалогического строя ряда сценариев убеждает в том, что многие сценаристы утеряли понимание значения диалога, как важнейшего компонента драматургии, стали смотреть на слово, как на простое средство общения, или, в лучшем случае, как на средство раскрытия характера персонажа и высказывания своего авторского отношения к происходящим в сценарии событиям. … Борьба против сухости, бескровности, безличности, мнимой цветистости языка, против заношенности слоя, стертости, однообразия, борьба против чудовищной практики «доработки» диалога к чужим сценариям есть борьба за подлинное обогащение и чистоту языка в сценарии — этой основе основ советского киноискусства» (Погожева, 1947: 19, 21).

Л. Погожева настаивала на том, что «сценарий завоевал себе право считаться особым видом литературы, и это право должно быть за ним закреплено. У нас нет необходимости в выпуске «механизированной», «штампованной» массовой кинопродукции по типу голливудской, нам нужны произведения индивидуальные по творческой манере, нужно развитие искусства, свидетельствующего о расцвете сил всего нашего народа, искусства, обобщающего жизненный опыт в подлинно реалистических произведениях, широко и смело смотрящих в будущее. … Меньше всего у нас могут процветать сценаристы-ремесленники. Меньше всего нам нужны сейчас сюжетные рецепты, построенные на опыте буржуазного киноискусства. Больше всего нам нужен сценарист-мыслитель, ибо мы должны подходить к оценке сценария со смысловым критерием, с критерием отношения искусства к действительности (Погожева, 1947: 29).

В 1947 году на страницах «Искусства кино» появились публикации снятого в начале 1930-х с поста редактора журнала «Пролетарское кино» В. Сутырина (1902-1985), который также подключился к обсуждению сценарной тематики с привычных для себя акцентировано идеологических позиций: «Каждая выпускаемая сейчас нашими студиями картина представляет собой явление большого государственного масштаба, большой политической важности. Каждая картина, выходящая на экран, играет или, во всяком случае, должна играть весьма значительную роль в политическом воспитании миллионов советских людей. В этих условиях общественная ответственность кинодраматурга за качество своей работы, за политическую весомость и правильность ее, за ее

художественные достоинства делается особенно значительной. Кинодраматург несет эту ответственность в полной мере. За каждую свою ошибку, промашку, недоделку он подвергается суровой и справедливой критике, публичной критике. ... С одной стороны, мы видим, что вольное обращение съемочной группы с авторским замыслом создает невозможную обстановку для работы кинодраматурга. С другой стороны, мы обнаружили, что литературный сценарий не может быть для съемочной группы догмой, не может сохраняться, как нечто абсолютно незыблемое. ... Нет никакого сомнения, что активное участие автора в работе съемочной группы не только устранит многие поводы для конфликтов, но и будет способствовать повышению качества выпускаемых картин» (Сутырин, 1947: 7-8).

В. Сутырин полагал, что «вопрос о соотношении кинематографа с прозой и драмой... должен быть признан важнейшим теоретическим вопросом... Без этого невозможно в ходе дальнейшего развития киноискусства намечать правильные цели и задачи. Известно, что определение специфики кинематографа, как особого вида искусства, при помощи сопоставления его с художественной литературой нашло свое место в самых ранних теоретических работах — еще в те времена, когда творческий опыт советской кинематографии был очень невелик. Опираясь на этот творческий опыт, целый ряд творческих работников, теоретиков и критиков создал концепцию «поэтического» кинематографа, которая известный период времени представляла собой, пожалуй, единственную стройную систему теоретических представлений о кинематографическом искусство. Однако ей вскоре же пришлось вступить в серьезную борьбу с иной системой взглядов — с «прозаическим» кинематографом, быстро накопившим не только убедительные теоретические аргументы, но и аргументы творческого порядка» (Сутырин, 1948: 11).

Далее В. Сутырин построил свою статью на противопоставлении драмы роману и повести, хотя и отметил, что «драма может иметь и имеет элементы повествовательной формы, которые иногда развиваются до весьма значительных размеров. Повествовательная литература может быть драматична, а иногда бывает драматичной в высшей степени» (Сутырин, 1948: 13-14).

К этому циклу статей о кинодраматургии примыкали теоретические статьи В. Ждана (1913-1993), В. Волькенштейна (1883-1974) и Б. Бегака (1903-1989).

В этом контексте киновед И. Вайсфельд (1909-2003) в полном соответствии с официальными установками того времени напомнил читателям журнала, что «социалистический реализм — не манифест кружка и не догма, а метод. Метод, достаточно определенный, чтобы вооружить художников большой и ясной идеей, подчинить творчество задачам служения народу. И в то же время достаточно многогранный, богатый, гибкий, чтобы обеспечить широкий простор индивидуальным проявлениям, подлинную свободу творчества. Художники, идущие по пути социалистического реализма, не только отражают, воспроизводят, объясняют действительность, но и участвуют в ее преобразовании, как бойцы, которые «к штыку приравняли перо» (Вайсфельд, 1947: 17), поэтому «революционный романтизм — не благое пожелание, он входит в плоть и кровь советского киноискусства. Начало было положено «Броненосцем Потемкиным», «Матерью», «Землей». В период звукового кино революционно-романтические традиции продолжили такие фильмы, как «Чапаев», «Мы из Кронштадта», картины о Ленине. В наши дни революционно-романтическое начало все отчетливее проявляется по всему фронту киноискусства — от «Клятвы» до «Сельской учительницы» (Вайсфельд, 1947: 21).

Зато писатель, сценарист и литературовед В. Шкловский (1893-1984) подошел к теме реализма куда менее официозно, утверждая, что «в искусстве человек живет такой частью своей души, которая обыкновенно не напрягается. И сердце, и легкие имеют огромные запасы. Их мощность по крайней мере десятикратна в сравнении с обычными требованиями жизни. Человек приспособлен для подвига и счастья. В искусстве человек узнает про себя небывалое, но возможное. Он приучается думать, желать, совершать подвиги. Реалистическое искусство рассматривало человека и вскрывало в нем то, что нелегко обнаруживается в жизни, но существует» (Шкловский, 1947: 30).

В 1948 году, уже после смерти режиссера С. Эйзенштейна (1898-1948) в журнале «Искусство кино» была опубликована его теоретическая статья о перспективах

стереокино, которое «даст полную иллюзию трехмерности своих изображений. При этом, иллюзия эта так же до конца убедительна и не вызывает ни малейшего сомнения, как не вызывает и тени сомнения в обыкновенном кинематографе тот факт, что экранные изображения действительно движутся. И иллюзия пространства в одном случае, и движения — в другом, совершенно так же непреложны и для тех, кто прекрасно знает, что в одном случае мы имеем дело с пробегающей перед нами россыпью отдельных неподвижных фаз, взятых из цельного процесса движения, а в другом — не более как хитро придуманным процессом наложения друг на друга двух нормальных, плоских фотоизображений одного и того же предмета, лишь одновременно снятого под двумя чуть-чуть различными самостоятельными углами зрения. Тут и там — результаты пространственной и двигательной убедительности так же сокрушительно совершенны, как неоспоримо подлинными и живыми нам кажутся и сами персонажи фильма, хотя мы прекрасно знаем, что они не более, как бледные тени, фото-химическим путем запечатленные на километры желатиновое ленты, которая, свернувшись отдельными роликами, ездит в плоских жестяных коробках из конца в конец земного шара, всюду одинаково поражая зрителей иллюзией своей жизненности» (Эйзенштейн, 1948: 6).

Несколько статей «Искусства кино» 1948 года было посвящено профессиональным аспектам практической работы режиссера и оператора в кинематографе (Головня, 1948: 29-31; Маневич, 1948: 26-28; Ромм, 1948: 25-28).

Казалось, что журнал постепенно стал отходить от былых идеологически резких выпадов и обвинений, в большей степени концентрируясь на профессиональных творческих проблемах. Однако во второй половине 1948 года на страницах «Искусство кино» началась неожиданная атака на... его тогдашнего отв. редактора – киноведа Н. Лебедева (1897-1978).

Понятно, что сам Н. Лебедев инициировать эту жесткую критику своей книги «Очерк истории кино СССР» (Лебедев, 1947) инициировать никак не мог. Следовательно, на сей счет было строгое указание «сверху».

В начале своей статьи об этой книге Н. Лебедева киновед И. Вайсфельд (1909-2003) писал, что «старые работники кино помнят споры, происходившие в АРК 20—25 лет тому назад. Это были горячие схватки, которые пусть неполно, но отражали классовую борьбу на идеологическом фронте. Наряду с здоровым, жизнеспособным, революционным в АРК можно было столкнуться с реакционным и чуждым. Немало в этих спорах было случайного, мелкого, преходящего, а подчас и просто вздора, достойного только забвения. Задача историка, казалось бы, заключалась в том, чтобы направить огонь против вредных теорий, решительно отсечь незначительное и пустое, отделить зерна от плевел и самое главное — суметь подняться выше позиций спорящих сторон. Было бы по меньшей мере недоразумением анализировать творчество отдельных мастеров по стенограммам их выступлений на дискуссиях в АРК придавать серьезное значение несущественным и случайным высказываниям режиссеров или критиков и строить на этом методологические обобщения. Как ни странно, но Н. Лебедев сошел именно по этому пути, который никуда, кроме тупика, привести не мог. Он восстанавливает в памяти понятия «новаторы» и «традиционалисты», как якобы определявшие расстановку сил на кинематографическом фронте. ... Больше того, вспомнив, по-видимому, о прошлых собственных выступлениях в АРК, он стал на сторону «новаторов» и начал обличать своих вчерашних противников — «традиционалистов». ... Избрав предметом своего исследования не борьбу за утверждение метода социалистического реализма в киноискусстве, а абстрактный тезис, отстаиваемый с позиций одной из боровшихся в двадцатых годах групп, он отдает предпочтение умозаключению перед фактом, домыслу перед подлинно жизненным явлением» (Вайсфельд, 1948: 20-21).

Далее И. Вайсфельд, по сути, обвинил Н. Лебедева в «антипартийной линии», так как тот, «растасовывая творческих работников по «национальным» и «вненациональным» категориям, ... отступает от ясного указания товарища Сталина, товарищей Жданова и Кирова... Методологические пороки «Очерка» сказываются не только в общей конструкции книги, но особенно наглядно — в разборе отдельных картин, в характеристиках художников. Автор «Очерка» зачастую анализирует явление киноискусства схоластически, без всякой связи с жизнью народа, с руководящими указаниями и организующей работой партии, и поэтому приходит к глубоко ошибочным

выводам» (Вайсфельд, 1948: 22).

В финале своей статьи, чтобы как-то смягчить сказанное выше, И. Вайсфельд отметил, что «в книге Лебедева имеются свои достоинства: наличие обширного и ценного фактического материала, изложенного в известной системе, и ряд верных обобщений. Но всё же книга обесцвечивает, суживает, представляет в неверном освещении живую, многокрасочную, богатую событиями, поисками, открытиями жизнь нашего искусства» (Вайсфельд, 1948: 24).

Мнение И. Вайсфельда было горячо поддержано киноведами И. Маневичем (1907-1976) и Л. Погожевой (1913-1989). Они посчитали, что «Н. Лебедев попытался рассматривать развитие кино без достаточно глубокого анализа его связей с действительностью и с другими искусствами. Такое изучение истории синтетического по своей природе кинематографа, вне связи с литературой, с театром и со всей нашей социалистической культурой, привело автора к ряду формалистических ошибок и помешало ему создать правильную историческую концепцию развития советского кино» (Маневич, Погожева, 1948: 16-17).

Аналогичной резкой критике в журнале «Искусство кино» была подвергнута монография организатора кинопроизводства и киноведа М. Алейникова (1985-1964) «Пути советского кино и МХАТ» (Алейников, 1947).

Киновед И. Долинский (1900-1983) утверждал, что в книге «Пути советского кино и МХАТ» «глубоко ошибочен метод, которым автор анализирует явления киноискусства. На протяжении почти всей книги М. Алейников тщательно обходит идейный анализ фильмов, сосредоточивая внимание только на оценке формально-эстетических сторон произведений. ... В книге М. Алейникова жизнь киноискусства совершенно оторвана и от всей социально-политической жизни страны, определившей обстановку в искусстве, и от политики партии в искусство, сыгравшей решающую роль в воспитании художников» (Долинский, 1948: 24-25).

Строго оценил обе книги – Н. Лебедева и М. Алейникова – киновед С. Гинзбург (1907-1974): «Сводя развитие советского киноискусства на определенном этапе не к борьбе за новое революционное содержание, а к совершенствованию приемов режиссерского мастерства, Лебедев, естественно, пришел к недооценке кинодраматургии и актерского творчества. ... Книги Лебедева и Алейникова очень различны. ... Но эти две столь разные книги обладают одним и тем же общим недостатком: в них сделано неверное допущение, будто пути развития советского кино определялись не только теми целями, которые поставили перед ним партия и весь советский народ, но и задачей овладения некими имманентными художественными средствами» (Гинзбург, 1948: 23-24).

Таким образом, основная причина гневной реакции Власти на работы Н. Лебедева и М. Алейникова заключалась в том, что, эти книги «воспевали формализм», то есть формальное мастерство кинематографистов в ущерб недостаточному подчеркиванию роли коммунистической партии и ее вождя.

К этой критике примыкала также статья «Невольная защита формализма» (Барамзин, 1948: 28-29), и всё это вместе взятое было в значительной степени реакцией на Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере "Великая дружба" В. Мурадели» (Постановление..., 1948), где обращалось внимание на то, что «вопреки тем указаниям, какие были даны Центральным Комитетом ВКП(б) в его решениях о журналах «Звезда» и «Ленинград», о кинофильме «Большая жизнь», о репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению», борьба с формализмом в СССР не проводится в должной степени.

За этими статьями последовал организационный вывод: Н. Лебедев был уволен с должности отв. редактора «Искусства кино», и первый номер этого журнала за 1949 год вышел уже при новом отв. редакторе – писателе, сценаристе и кинокритике Д. Еремине (1904-1993).

Но, как оказалось вскоре, возобновление борьбы с формализмом в искусстве в 1948 году стало только прелюдией к самой главной послевоенной идеологической кампании Власти – борьбе с «космополитизмом», масштабно развернутой в 1949-м.

Начало этой кампании было положено статьей «Об одной антипатриотической группе театральных критиков» (Об..., 1949), опубликованной в газете «Правда» 29 января

1949.

В статье утверждалось, что «социалистический реализм так же неразлучен с живым, горячим, любовным интересом к жизни и деятельности народа, с глубоким и благородным патриотическим чувством, как буржуазный ура-космополитизм связан с безразличным, равнодушным отношением к народу, к его творчеству, с равнодушным, оскопленным, холодным эстетством и формализмом. ... Оголтелый космополитизм не только антинароден, но и бесплоден. Он вреден, как те паразиты в растительном мире, которые подтачивают ростки полезных злаков. Он служит проводником враждебных нам буржуазных реакционных влияний» (Об..., 1949).

Далее в статье говорилось о том, что советская критика в области искусства — «наиболее отстающий участок», и «именно в театральной критике до последнего времени сохранились гнезда буржуазного эстетства, прикрывающее антипатриотическое, космополитическое, гнилое отношение к советскому искусству. В театральной критике сложилась антипатриотическая группа последышей буржуазного эстетства, которая проникает в нашу печать и наиболее развязно орудует на страницах журнала «Театр» и газеты «Советское искусство». Эти критики утратили свою ответственность перед народом; являются носителями глубоко отвратительного для советского человека, враждебного ему безродного космополитизма; они мешают развитию советской литературы, тормозят ее движение вперед. ... Жало эстетско-формалистической критики направлено не против действительно вредных и неполноценных произведений, а против передовых и лучших, показывающих образы советских патриотов. Именно это и свидетельствует о том, что эстетствующий формализм служит лишь прикрытием антипатриотической сущности. ... В то время, когда перед нами со всей остротой стоят задачи борьбы против безродного космополитизма, против проявлений чуждых народу буржуазных влияний, эти критики не находят ничего лучшего, как дискредитировать наиболее передовые явления нашей литературы. Это наносит прямой вред развитию советской литературы и искусства, тормозит их движение вперед. ... Перед нами не случайные отдельные ошибки, а система антипатриотических взглядов, наносящих ущерб развитию нашей литературы и искусства, система, которая должна быть разгромлена» (Об..., 1949).

Теоретическая база борьбы с космополитизмом была обоснована в статье Г. Александрова (1908-1961), который с 1940 по 1947 год работал начальником Управления агитации и пропаганды ЦК ВКП(б), а с 1947 по 1954 год занимал должность директора Института философии Академии наук СССР.

Статья Г. Александрова под названием «Космополитизм – идеология империалистической буржуазии» формально была опубликована в № 3 журнала «Вопросы философии» за 1948 год (Александров, 1948: 174-192), однако в реальности этот номер был подписан к печати 1 июня 1949 года.

Отсюда понятно, почему Г. Александров, уже после публикации статьи «Об одной антипатриотической группе театральных критиков» (Об..., 1949) и последовавшей за ней тотальной позитивной реакции советских медиа, в своей статье утверждал, что «советская общественность, наша печать разоблачили и разгромили безродных космополитов в философии, идеологически вооружавших космополитическую группу, орудовавшую в области театральной и литературной критики, пытавшихся подчинить наименее устойчивую часть советской интеллигенции влиянию реакционной, космополитической идеологии. Борьба за советский патриотизм, против буржуазного космополитизма, которую ведёт наша большевистская партия, является вместе с тем высокой школой коммунистического воспитания советского народа, нашей интеллигенции, борьбой за полное освобождение советских людей от всякого влияния гнилой, буржуазной «культуры», реакционной идеологии. Эта борьба имеет громадное значение для дальнейшего развития и упрочения идейного и морально-политического единства советского общества. Безродные космополиты пытались подорвать нашу передовую, советскую культуру, охаять все действительно передовые произведения нашей литературы, искусства, науки, выдвинуть и распространить наиболее отсталое, враждебное советскому мировоззрению.

Понятно, почему реакционная, буржуазная идеология за рубежом и жалкие отщепенцы — антипатриоты в СССР орудуют под флагом космополитизма. Под

прикрытием старого космополитического тряпья правящей зарубежной империалистической клике удобнее пытаться выбить из рук пролетариата оружие защиты его интересов, разоружить рабочие массы в борьбе против капитализма, ликвидировать национальный суверенитет отдельных стран, подавить революционное движение рабочего класса. Под флагом космополитизма американские империалисты развёртывают подготовку к новой войне против СССР и стран народной демократии, развёртывают борьбу за мировое господство. Они скрывают под космополитической маской свои агрессивные империалистические вожделения и цели. Распространением реакционной, космополитической идеологии враги СССР пытаются ослабить морально-политическое единство Советского Союза, делают попытку подчинить советских людей реакционной буржуазной идеологии. На что только не идут буржуазия и её идеологические прихвостни, дабы распространить реакционную, космополитическую идеологию, выдать её за идеологию передовую, якобы «интернациональную», убедить массы в том, будто бы эта идеология совпадает с интересами рабочих, крестьян, интеллигенции» (Александров, 1948: 177).

Как мы видим, в статье Г. Александрова четко просматривались основные векторы расцвета «холодной войны» с Западом, так как «космополитизм» подавался как вредное пробуржуазное, прозападное явление.

Продолжая государствунную кампанию борьбы с «космополитизмом», в феврале 1949 года два ведущих советских издания в области культуры — «Литературная газета» и «Советское искусство» — выступили со статьями, переносящими критические стрелы непосредственно на журнал «Искусство кино».

В редакционной статье в газете «Советское искусство» от 12 февраля 1949 года журнал «Искусство кино» относительно мягко был охарактеризован как «случайное издание случайных статей» (С позиций…, 1949: 3), и критиковались взгляды киноведов М. Блеймана (1904-1973) и Н. Лебедева (1897-1978), композитора Л. Шварца (1898-1962) и режиссера С. Юткевича (1904-1985).

Тон редакционной статьи в «Литературной газете» под названием «Космополиты в кинокритике и их покровители», опубликованной 16 февраля 1949 года, был куда суровей. Там утверждалось, что «журнал «Искусство кино» стал откровенным рупором презренных идеек буржуазного космополитизма и эстетства» (Космополиты…, 1949: 2), и при этом в качестве этих самых «космополитов» назывались киноведы Г. Авенариус (1903-1958) и И. Вайсфельд (1909-2003), театровед, поэт и драматург В. Волькенштейн (1883-1974), сценарист и кинокритик Н. Оттен (1907-1983), искусствовед Н. Тарабукин (1889-1956) и композитор Л. Шварц (1898-1962).

Разумеется, тогдашний Министр кинематографии СССР И. Большаков (1902-1980) довольно оперативно отреагировал на «антикосмополитические» статьи в «Правде», «Советском искусстве» и «Литературной газете» полной поддержкой идей беспощадной борьбы с «космополитизмом». В начале марта 1949 года в «Правде» была опубликована статья И. Большакова под названием «Разгромить буржуазный космополитизм в киноискусстве» (Большаков, 1949), где он заверял Власть и Общественность, что успехи советской кинематографии были бы еще большими, если бы её развитию «не нанесла значительного вреда подрывная деятельность антипатриотической группы критиков и кинодеятелей. В течение долгих лет здесь под видом «критиков» и «теоретиков» орудовала группа буржуазных космополитов, которая раболепно восхваляла реакционное буржуазное киноискусство и всячески поносила нашу советскую кинематографию, ее лучшие произведения, дезориентируя кинодеятелей. Эта группа буржуазных диверсантов в киноискусстве не только «идейно» смыкалась с антипатриотической группой театральных критиков, но и была, как это установлено, связана с ней организационно. Они вместе вели подрывную работу против передового советского искусства. … Они свили свои основные гнезда в ленинградском Доме кино, в кинокомиссии Союза советских писателей, а также широко использовали для пропаганды своих космополитических идей страницы журнала «Искусство кино». Некоторые из них подвизались также и в качестве педагогов и лекторов, отравляя сознание нашей молодежи проповедями буржуазных реакционных идей. «Лидером» антипатриотической группы буржуазных космополитов в кинематографии является ленинградский режиссер Л. Трауберг. … Вся «деятельность» Трауберга в кинематографии проходила под знаком оголтелого буржуазного

эксцентризма — разновидности формализма. Его космополитизм и антипатриотизм, его буржуазно-эстетские взгляды не являются чем-то случайным и неожиданным. Он давно занял антинародные, чуждые традициям великой русской культуры позиции. … Траубергу в его подрывной антипатриотической деятельности активно помогали в качестве ближайших соратников М. Блейман и Н. Коварский. Блейман так же, как и Трауберг, раболепствовал перед буржуазной кинематографией, всячески пытаясь доказать ее якобы первородство. …

7 декабря 1947 года Коварский в Союзе советских писателей организовал под своим председательством обсуждение журнала «Искусство кино». В качестве главного докладчика этого совещания Коварский привлек оголтелого буржуазного националиста Альтмана, который почти весь свой доклад посвятил шельмованию честных советских киноработников, занимающих правильную партийную позицию в киноискусстве, и охаиванию советских фильмов. В то же самое время Альтман совершенно умолчал о грубейших формалистических и антипатриотических статьях Оттена, Волькенштейна, Сутырина и других буржуазных космополитов и антипатриотов. Это — старая тактика всех наших политических врагов: чернить честных людей и выводить из-под огня своих людей. …

Коварский также был тесно связан с буржуазным космополитом Сутыриным. Пробравшись в комиссию Союза советских писателей на пост ответственного секретаря ее, Сутырин всю свою «деятельность» сосредоточил на дискредитации и поношении советской кинематографии и ее лучших произведений. …

Давно в кинокритике подвизается буржуазный эстет и формалист — Н. Оттен. Этот безродный космополит нашел себе пристанище в журнале «Искусство кино». Только в 1948 году журнал напечатал три больших статьи Оттена, которые представляют собой чудовищную смесь теоретической неграмотности с клеветой на нашу советскую действительность и наше искусство. В этом же журнале подвизались буржуазные космополиты — В. Волькенштейн, Н. Тарабукин и др. Редакция журнала «Искусство кино» допустила грубые политические ошибки, предоставив страницы своего журнала для пропаганды формалистических и буржуазных идеек безродным космополитам.

В первую очередь в этих ошибках повинен бывший ответственный редактор журнала Н. Лебедев. Ошибки Н. Лебедева являются не случайными, потому что в своей недавно выпущенной книге «Очерк истории кино» он допустил грубейшие формалистические извращения, представив в искаженном свете историю развития советской кинематографии.

Задача работников советской кинематографии сейчас состоит в том, чтобы до конца разоблачить и разгромить буржуазных космополитов, пытавшихся помешать развитию самого передового в мире киноискусства» (Большаков, 1949).

Таким образом, министр И. Большаков в самом резком уничижительном духе 1930-х раскритиковал журнал «Искусство кино», его бывшего отв. редактора Н. Лебедева (1897-1978), а также И. Альтмана (1900-1955), М. Блеймана (1904-1973), В. Волькенштейна (1983-1974), Е. Габриловича (1899-1993), Н. Коварского (1904-1974), Н. Оттена (1907-1983), В. Сутырина (1902-1985), Н. Тарабукина (1889-1956), Л. Трауберга (1902-1990) и С. Юткевича (1904-1985), большинство из которых были авторами этого издания.

Новый редактор «Искусства кино» Д. Еремин (1904-1993) в первом номере журнала за 1949 год (подписанном к печати 10 марта, то есть через неделю после напечатанной в «Правде» антикосмополитической статьи Министра кинематографии И. Большакова) опубликовал передовую статью, где утверждалось, что «бесплоден, не способен показать нашу новую жизнь в высоких произведениях реалистического советского искусства тот, кто отрывается от народа, в ком под воздействием буржуазной идеологии рождается равнодушие к коренным интересам родины, кто как отщепенец заносит в наше искусство вредоносные идеи космополитизма, презренное низкопоклонство перед разлагающейся «культурой» империализма, антипатриотизм, снобизм буржуазного эстетства и формализма. Таких отщепенцев заклеймила партийная критика, разоблачившая в газетах «Правда» и «Культура и жизнь», а затем и в других печатных органах буржуазную антипатриотическую группу критиков, пытавшихся свои антинародные, чуждые советскому обществу взгляды на искусство противопоставить взглядам большевистской партии, здоровому художественному вкусу всего народа. … Ныне разоблачена

антипатриотическая группа единомышленников буржуазного эстетства и космополитизма, орудовавшая в кинематографии. Лидером её, вдохновителем и основным поставщиком антисоветских гнусных идеек был Л. Трауберг; с ним были М. Блейман, Н. Оттен, В. Сутырин, Н. Коварский и другие. Оплевыванье произведений передовых мастеров советской кинематографии с космополитских, буржуазно-эстетских позиций, противопоставление своих субъективных «воззрений» воззрениям партии и народа, раздутое самомнение, низкопоклонство перед гнильем, поставляемым империалистической псевдокультурой, — вот главные черты, характеризующие деятельность Л. Трауберга и близких к нему «теоретиков»... Объективный смысл деятельности журнала, открывшего доступ на свои страницы лжекритикам и лжетеоретикам, свелся к тому, что журнал нс только не помогал киноискусству, но в ряде статей неверно ориентировал творческих работников в вопросах теории, допускал пропаганду вредных, антипатриотических, антипартийных взглядов критиков-космополитов, чуждых и враждебных советской культуре» (За советское..., 1949: 1).

Далее в статье фактически пересказывались основные тезисы разоблачавшей «космополитов» редакционной статьи «Правды» и отклика на нее Министра кинематографии И. Большакова. Правда, в список фамилий «космополитов» были добавлены также и другие авторы журнала «Искусство кино» — И. Долинский (1900-1983), Л. Кулешов (1899-1970) В. Туркин (1887-1958) и др. При этом бывший отв. редактор журнала В. Сутырин (1902-1985) был назван врагом советской культуры и идеологическим диверсантом в киноискусстве (За советское..., 1949: 1).

Редакционная статья журнала «Искусство кино» назидательно напоминала, что «формализм возникает там, где автор опирается на «всеобщий» кинематографический опыт..., а не стремится к действительному выражению конкретных явлении жизни. Эстетство и формализм неизбежны там, где теоретик стремится к построению и изложению своей умозрительной «системы принципов», под которую затем подгоняет всякое явление искусства, а не выводит теоретические положения и критические принципы из всестороннего анализа конкретных художественных произведений; где критик в своих оценках, по существу, руководствуется задачей «собственно эстетического» анализа, забывая о партийности искусства, об основах политики партии в области искусства, забывая о воспитательном значении произведений искусства в условиях современной идеологической борьбы. Словом, всюду, где предаются забвению главные требования марксистско-ленинской эстетики — требования партийности, народности, реализма, — там неизбежно возникает и приживается формализм, там поднимает голову низкое в своей основе и пошлое буржуазное эстетство» (За советское..., 1949: 3).

Понятно, что после увольнения проштрафившегося Н. Лебедева редакция журнала «Искусство кино» заверяла Власть, что, «руководствуясь великими принципами партийности, исправит допущенные ею ошибки и сделает все, чтобы очистить журнал от влияния космополитов и антипатриотов, превратить его в подлинно боевой орган кинематографической теории и критики» (За советское..., 1949: 2).

В поддержку данных высказываний в том же номере журнала «Искусство кино» была опубликована «теоретическая» статья литературоведа В. Щербины (1908-1989) под названием «О группе эстетствующих космополитов в кино» (Щербина, 1949: 14-16), в которой он, называя примерно те же фамилии кинокритиков-«космополитов» обращал внимание читателей, что для них «характерны двурушнические методы «деятельности»: «в своих печатных работах они высказывали антинародные воззрения с оглядкой, «обтекаемо», «эластично», не договаривая до конца. Опасаясь широкой общественности, они вели двойную «критическую» бухгалтерию. Зато, в отличие от приглаженных выступлений в печати, в устных докладах и лекциях они высказывались более откровенно, избрав ареной своей подрывной работы трибуны Московского и особенно Ленинградского домов кино, где они занимали руководящее положение, имели свой актив и действовали почти бесконтрольно.

Пренебрегая чувствами гражданского достоинства, забыв о великой национальной родословной советской культуры, эти теоретики подтасовывали факты, отказывая советскому киноискусству в своеобразии и самостоятельности, культивировали пренебрежение к культуре своей родины. Многие годы эти безродные космополиты от

кино посвятили одной антипатриотической цели — доказать, что наш народ, по существу, не является создателем своего киноискусства. При этом они пытались с позиций буржуазного эстетства дискредитировать основу основ социалистического реализма — идейность, правдивость, народность советского искусства. Так они помогали нашим врагам в клевете на советскую художественную культуру и, по существу, являлись оруженосцами Голливуда, пропагандировали идеологию буржуазного Запада» (Щербина, 1949: 14).

Свой вклад в разоблачение «космополитов» на страницах журнала «Искусство кино» внес и писатель, сценарист и кинокритик А. Абрамов (1900-1985) в своей статье под красноречивым названием «Раболепствующие космополиты» (Абрамов, 1949: 17-19): «Разоблачение носителей враждебного советским людям буржуазного космополитизма в театральной и кинематографической критике с предельной ясностью показывает, к каким плачевным и гибельным последствиям может привести отступление от незыблемых основ социалистической эстетики, каковы на деле позиции эстетства и формализма. прикрывающие антипатриотическое, гнилое, космополитическое отношение к нашей родной культуре» (Абрамов, 1949: 17).

В следующем, втором номере журнала «Искусство кино» (он был подписан к печати 28 апреля 1949 года), критику «космополитизма» продолжил отв. редактор «Искусства кино» Д. Еремин (1904-1993), утверждая, что «эстетствующие космополиты пытались ревизовать важнейшие принципы советской эстетики, марксистско-ленинской теории искусства. Выдавая свои ревизионистские, антипатриотические и антинаучные взгляды за «тонкость эстетического анализа», они в своих выступлениях и статьях, на совещаниях и в частных беседах пытались привить мастерам кино реакционные, идеалистические взгляды на искусство, на природу художественного творчества. Этим путем космополиты рассчитывали задержать процесс овладения методом социалистического реализма в нашем искусстве, а, следовательно, сузить возможности для появления подлинно партийных, народных, высокоидейных произведений самого важного и массового из искусств» (Еремин, 1949: 23).

Д. Еремин, в частности, напомнил, что по «космополиту» «Н. Оттену выходило, что американские режиссеры и авторы-сценаристы имеют и всегда имели более широкие творческие возможности, так как они могут оперировать более глубокими и значительными социальными конфликтами, чем советские авторы. В этом американским художникам помогают, по мнению Оттена, ни более, ни менее как «мерзости капиталистического общества. Да, да, — утверждает Оттен, — именно в силу остроты противоречий о жизни их общества американские сценаристы могут поднимать острейшие вопросы жизни, а, следовательно — строить острые драматические сюжеты, развивать занимательные интриги. Поэтому же они в своем творчестве могут подниматься до поистине трагедийных высот, до общечеловеческих, больших обобщений» (Еремин, 1949: 25).

Вот почему, делал вывод Д. Еремин, «одной из задач советской кинотеории является очищение от чуждых, вредных влияний, от всякого рода остатков эстетствующего космополитизма, метафизики и воинствующего идеализма. ... Именно поэтому они должны быть решительно и навсегда отброшены с нашего пути. И сделать это, лишить влияния на наши кадры, вырвать с корнем и уничтожить ядовитые, враждебные советскому искусству идеи антинародного, эстетствующего космополитизма, мы должны решительно и всесторонне» (Еремин, 1949: 26).

Литературовед И. Гринберг (1906-1980) в своей статье «Проповедники мертвых схем», опубликованной в том же номере журнала (Гринберг, 1949: 26-29) не поленился найти корни космополитизма в некоторых советских изданиях 1930-х годов, напоминая, что среди «книг, схоластических и эстетских, проникнутых буржуазным отношением к искусству, одно из «первых» мест занимает «Драматургия кино» В. Волькенштейна. Изданная в 1937 году, она долгое время вносила вредную формалистическую путаницу в сознание молодых работников нашей кинематографии, прививала им тлетворные космополитические и буржуазно-эстетские «теории». В. Волькенштейн игнорирует идейное содержание искусства. Его интересует только «чистая форма». Он оперирует исключительно формальными категориями, сбивая, таким образом, наше искусство на путь безыдейного трюкачества и ремесленничества. ... Не избежал этого и В.К. Туркин в

своей книге «Драматургия кино», изданной в 1938 году. … Он, как и Волькенштейн, навязывает нашей кинематографии мертвящие, губительные шаблоны вырождающейся буржуазной драмы» (Гринберг, 1949: 26, 29).

После такой мощной кампании, случись она в 1937-1938 годах, судьба «безродных космополитов» была бы, наверное, совсем печальной, но в конце 1940-х дело обошлось партийно-государственным порицанием и увольнением с занимаемых должностей.

Вместе с тем, в первой половине 1949 года ситуация для многих «космополитов» была очень тревожной, поэтому некоторые из них попытались как можно быстрее реабилитироваться перед Властью.

Например, незадолго до этого сам обвиненный в космополитизме киновед И. Вайсфельд во втором номере журнала «Искусство кино» за 1949 год выступил со статьей «Эстетика американских агрессоров» (Вайсфельд, 1949: 30-32), в которой он писал, что «разоблачение антипатриотической группы критиков и теоретиков кино во главе с Л. Траубергом с полной ясностью показало, что проповедники «философии» космополитизма подымали на щит голливудскую эстетику, они вели длительную и упорную борьбу против советского кино, против всего передового, нового, идейного в нашем искусстве. Пытаясь отравить сознание киноработников вредоносными и гнусными идейками космополитизма, антипатриоты проявляли особенную активность в области теории и истории кино. Однако не история кино сама по себе интересовала антипатриотов. Не страсть к академическим исследованиям руководила ими. Они хотели переделать современное советское киноискусство на американский лад. Они рады были бы лишить советского художника чувства национальной гордости за свою социалистическую родину, ее могучую культуру и искусство. Не случайно поэтому космополиты и формалисты направили один из главных своих ударов против советской кинодраматургии — этой основы основ киноискусства. Они провозглашали реакционного режиссера Гриффита «отцом мирового кино», а не менее реакционного Рискина, этого ничтожного провинциального американского драмодела, — первым в мире кинематографическим писателем. Они добивались издания голливудских сценариев и по ним рекомендовали советским литераторам учиться кинодраматургии! Показательны в этом отношении факты (к счастью, очень немногочисленные) появления у нас печатных и рукописных переводов пошлейших американских «наставлений», в которых циничные заокеанские предприниматели проповедуют космополитизм и выдают свои «приемы» изготовления суррогатов сценариев и фильмов за незыблемые законы искусства» (Вайсфельд, 1949: 30).

Далее И. Вайсфельд в полном соответствии с установками Власти утверждал, что «маленькая группка космополитов от кинокритики пыталась дезориентировать наших творческих работников, доказывая, что профессиональные вопросы сюжетосложения — это особый мир, не зависимый от политики, что можно-де учиться форме и технологии у американских сценаристов. Ныне эта чуждая нашему искусству «философия» разоблачена. Наша теория и практика кино, опираясь на великое учение Ленина и Сталина, на постановления ЦК партии по идеологическим вопросам, сумеет до конца выкорчевать остатки буржуазной идеологии в эстетике кино и развернуть положительную разработку проблем, важных для дальнейшего подъема кинодраматургии и всего советского киноискусства» (Вайсфельд, 1949: 32).

В пятом номере журнала (подписанном к печати 21 октября 1949 года) отв. редактор Д. Еремин еще раз обратил внимание читателей, что «народность советского искусства полярно противоположна индивидуалистическому «искусству» эстетов и формалистов с их антинародной проповедью «искусства для искусства», или искусства для избранных, с их космополитическим и бездушно-ремесленным подходом к вопросам жизни и творчества» (Еремин, 1949: 6).

Таким образом, практически все основные теоретические усилия журнала «Искусство кино» в 1949 году были направлены на борьбу с «космополитизмом и формализмом»

На этом фоне статья киноведа В. Ждана «Образ и образность в научно-популярном фильме» (Ждан, 1949: 26-31), не содержащая атак на космополитов и формалистов, казалась своего рода «белой вороной»…

Но, конечно, «холодная война» в 1949 году развивалась не только на «внутреннем

фронте» борьбы с советскими «космополитами».

1 марта 1949 года в ЦК ВКП(б) был разработан «План мероприятия по усилению антиамериканской пропаганды на ближайшее время» (План…, 1949), в котором предполагалось «организовать в газетах «Правда», «Известия», «Труд», «Литературная газета», «Комсомольская газета», журнале «Большевик» и пресс-бюро ТАСС и газеты «Правда» систематическое печатание материалов, статей, памфлетов, разоблачающих агрессивные планы американского империализма, антинародный характер общественного и государственного строя США, развенчивающих басни американской пропаганды о «процветании» Америки, показывающих глубокие противоречия экономики США, лживость буржуазной демократии, маразм буржуазной культуры и нравов современной Америки. … В целях усиления антиамериканской пропаганды по радио, Всесоюзному радиокомитету (т. Пузину) организовать передачу циклов популярных бесед и лекций о реакционной сущности внешней и внутренней политики правящих кругов США, о положении рабочего класса и трудящихся Америки, разоблачая басни американской пропаганды о высоком уровне жизни всех классов и слоев населения Америки. Организовать также выступления видных советских специалистов и деятелей науки и культуры о современном состоянии американской буржуазной науки, литературы и искусства, раскрывая реакционный характер и упадок культуры в империалистической Америке. Всесоюзному обществу по распространению политических и научных знаний (т. Вавилову) расширить тематику и увеличить количество публичных лекций, посвященных разоблачению агрессивных планов мирового господства американского империализма, развенчанию культуры, быта и нравов современной Америки… Издательству «Искусство» (т. Кухаркову) подготовить и издать в 3—4-месячный срок брошюру о современном состоянии буржуазного искусства в США, а также выпустить массовым тиражом сатирические плакаты на антиамериканские темы. … Союзу Советских писателей (т. Фадееву) и Комитету по делам искусств при Совете Министров СССР (т. Лебедеву) создать в 3—4-месячный срок силами ведущих драматургов (Симонов К., Вирта Н. и др.) новые пьесы на антиамериканские темы. … Министерству кинематографии СССР (т. Большакову) создать киноочерк по мотивам произведения М. Горького «Город желтого дьявола», а также кинофильм, в основу сценария которого положить книгу А. Бюкар «Правда об американском дипломате»; чаще и шире демонстрировать имеющиеся кинофильмы на антиамериканские темы. В основу антиамериканской пропаганды по линии печати, радио и Всесоюзного общества по распространению политических и научных знаний положить следующую тематику: «Капиталистические монополии США — вдохновители политики агрессии», «США — главный оплот международной реакции», «Североатлантический пакт — орудие агрессии англо-американского империализма», «Американские реакционеры в роли «спасателей» капитализма от коммунизма», «США — международный оплот колониального порабощения и колониальных войн», «Американские империалисты — душители свободы и независимости народов», «Монополии вскармливают фашизм на американской почве», «Антикоммунистическая истерия в США», «Демократия в США — лицемерное прикрытие всевластия капитала», «США — страна национальной и расовой дискриминации», «Вырождение культуры в США», «Космополитизм на службе американской реакции», «Проповедь аморализма и звериной психологии в США», «Продажная американская печать», «Разложение киноискусства в США», «Преступность в США» (План…, 1949).

24 апреля 1949 года СССР начал глушить передачи Би-би-си. А 28 сентября 1949 года СССР разорвал дипломатические отношения с Югославией, обвиненной в предательстве коммунистических идей в угоду империализму.

В тот же год на Западе ответом на фултонский призыв У. Черчилля стало подписание 4 апреля 1949 года Североатлантического пакта НАТО, направленного в первую очередь против СССР. В западных медиа, включая кинематограф, стало выпускаться все больше антикоммунистической, антисоветской продукции.

Однако здесь любопытно отметить, что яростная борьба СССР с западным влиянием и космополитизмом на страницах прессы и по радио (телевидение тогда еще не было широко распространено) сопровождалось массовым выпуском (в 1948-1949 годах и в начале 1950-х) в советский кинопрокат так называемых «трофейных лент» (в основном – голливудского производства), которые, несомненно, оказывали на население куда

большее буржуазное влияние, чем «космополитические» театральные постановки зарубежных пьес и статьи в журнале «Искусство кино» и в иных «проштрафившихся» изданиях.

Более того, Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О выпуске на экран заграничных кинофильмов из трофейного фонда» от 9 июня 1949 года (Постановление…, 1949) такого рода кинополитика официально одобрялась с целью получения коммерческой прибыли от проката западной экранной продукции, привезенной в СССР из фондов побежденных в результате Великой Отечественной войны стран.

Между тем, отголоски борьбы с космополитизмом и формализмом в журнале «Искусство кино» ощущались и в 1950-м году.

Так во втором номере журнала за 1950 год (подписанном к печати 5.04.1950) суровой критике подверглись работы киноведов И. Вайсфельда (1909-2003) и Р. Юренева (1912-2002): «В конце истекшего года вышли в свет книги «Советский биографический фильм» Р. Юренева и «Эпические жанры в кино» И. Вайсфельда. Можно было ожидать, что после разгрома критиков-космополитов и формалистов советские читатели и мастера кино получат, наконец, работы, научно разъясняющие идейно-художественные особенности советского киноискусства и ставящие главные вопросы его дальнейшего развития. Однако обе книги таковы, что заставляют вновь и со всей серьезностью задуматься о состоянии нашей кинокритики. … Однако главное в этих книгах все же не достоинства, а недостатки. Взявшись за решение сложных вопросов кинодраматургии, метода, стиля, жанра, авторы обнаружили свою неподготовленность к такой работе. Как мы увидим ниже, оба они находятся под явным влиянием эстетики формализма. Именно поэтому, вопреки хорошим намерениям и наряду с отдельными правильными мыслями и наблюдениями, в их книгах, как и в книгах их единомышленников, преобладает схоластика, господствует эклектическая, точнее компаративистская методология. В самом деле: Р. Юренев и И. Вайсфельд посвятили свои книги проблеме жанров советского киноискусства, но вместо научного изучения и обобщения они, хотя и в разной степени, но, в сущности, единодушно, занимаются выдумыванием предвзятых схем и подгонкой под эти схемы тех или иных произведений советского киноискусства» (Балашов, 1950: 22).

И если Р. Юренев, по мнению рецензента журнала «Искусство кино» подменял «проблемой жанра проблемы и идейности и творческого метода, поскольку общеизвестно, что принципами отбора и организации материала в советском искусстве являются требования метода социалистического реализма, ленинский принцип большевистской партийности, основная идея фильма» (Балашов, 1950: 22), то И. Вайсфельд, «считая второстепенными все жанры советского киноискусства, кроме эпических», противопоставлял последние первым (Балашов, 1950: 23).

В этой же статье с тех же позиций были резко раскритикованы книги И. Долинского (Долинский, 1945), Б. Бегака и Ю. Громова (Бегак, Громов, 1949), а в итоге утверждалось, что «перед нами целое «жанровое» направление, которое под флагом «объективного», искусствоведческого анализа проблем драматургии и истории советского киноискусства по существу развивает априорные, формалистические схемы» (Балашов, 1950: 27).

С аналогичными обвинениями против И. Вайсфельда выступил и писатель Ю. Арбат (1905-1970), заявив, что монография «Эпические жанры в кино» (Вайсфельд, 1949) «вызывает решительные возражения: в ней много принципиально неверных, путаных положений и формулировок, вызванных главным образом желанием автора подогнать факты под созданную им схему преимуществ эпических жанров перед всеми остальными. В целом — серьезным пороком книги является и недооценка автором метода социалистического реализма в кино. … Схоластическая фетишизация одного жанра — вот главный методологический порок книги И. Вайсфельда. Автор не понимает что жанр — это не достоинство произведения, а его род. Поэтому вместо показа реальных причин развития эпических жанров в советской кинематографии, особенно последнего времени, вместо последовательного анализа того нового, что отличает советскую кинематографию в целом, И. Вайсфельд всеми способами стремится доказать только одно — преимущество «эпического жанра», и делает это явно за счет унижения остальных жанров Он упорно не желает признать, что основой всех жанров в советской кинодраматургии является метод социалистического реализма» (Арбат, 1950: 28-29).

Против космополитов и формалистов была направлена и теоретическая статья «О партийности киноискусства», в которой еще раз напоминалось, что «метод социалистического реализма требует правдивого изображения жизни с социалистической точки зрения. Руководствуясь политикой большевистской партии, художник должен изображать в своих произведениях жизнь народа, помогать партии и государству воспитывать народ идейно» (Жучков, 1950: 3).

В похожем ключе была написана и большая по объему «теоретическая» статья «Вопросы семейной морали в киноискусстве», где утверждалось, что «в борьбе партии и всего советского народа против буржуазных пережитков значительно большую роль может и должно сыграть наше киноискусство. Оно это может делать с тем большим успехом, чем пристальнее и полнее будет фиксировать свое внимание на вопросах советской морали, на более углубленном показе любви и дружбы советских людей» (Грачев, 1950: 15).

Режиссер В. Пудовкин (1893-1953), ранее сам неоднократно испытавший критику за формализм в его фильмах («Простой случай») в своей статье, поддерживающей соцреализм, попытался опереться на авторитет К. Станиславского: «Каждый из нас но личному опыту точно знает, что безыдейность, субъективная вкусовщина, формалистические выверты, отрыв от жизни народа, от творческой общенародной деятельности означают смерть искусства и гибель таланта художника. То, что Станиславский условно называет абстрактным термином «сверхзадачи», стало для нас вполне конкретной частью практической общественной деятельности. … В работе над спектаклем или кинокартиной могут быть два случая: либо режиссер и актер отыскивают скрытую, но действительно существующую в сцене жизненную правду, либо они вносят неизбежное и необходимое для плодотворной работы исправление, подсказанное их ощущением правды, которое воспитано практическим опытом реалистической игры. И в том и в другом случаях необходим ясный и отчетливый метод в работе. Этот метод и был открыт Станиславским в области театрального искусства. В искусстве кинематографа метод Станиславского получил огромные новые возможности для своего плодотворного развития» (Пудовкин, 1951: 25).

Теоретических статей, избегавших идеологических пассажей, в журнале «Искусство кино» начала 1950-х было по-прежнему немного. Так киновед В. Ждан (1913-1993) (с третьего номера «Искусства кино» за 1951 год он сменил Д. Еремина на посту отв. редактора) продолжал свои теоретические изыскания на относительно «нейтральном» поле научно-популярного кино (Ждан, 1950: 7-10; 1951: 9-13). Не перебарщивали по части идеологии и теоретические статьи кинооператоров А. Головня (1900-1982) (Головня, 1952) и Л. Косматова (1901-1977) (Косматов, 1952: 192-107; 1953: 106-113), анализирующие особенности изобразительного ряда на экране.

20 июня 1950 года в газете «Правда» была опубликована статья И. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания. Относительно марксизма в языкознании» (Сталин, 1950), по понятным причинам вызвавшая сотни позитивных откликов в советских медиа.

Журнал «Искусство кино» также отреагировал на нее целой серией теоретических статей.

К примеру, киновед С. Фрейлих (1920-2005), продолжая общую линию критики формализма, писал, что «изучение языка как основного орудия и материала художественной литературы приобретает сейчас в свете работ товарища Сталина о языкознании особое значение для кинодраматургии — самого молодого и потому пока еще менее всего изученного вида литературы. Долгое время формалисты разных оттенков, ратуя якобы за «специфику» кинематографической формы, выступали против сценария как языкового выражения будущего экранного образа, отрицали принадлежность сценария к литературе. Сторонники «эмоционального», «интеллектуального», «повествовательного» кино подрывали идейно-художественные основы кинодраматургии, разрушали ее подлинное своеобразие, отгораживали ее от художественной литературы, нанося вред нашему киноискусству. Не видя в языке сценария носителя идеи — мысли, они низводили сценарий к полуфабрикату, к техническому документу, якобы являющемуся всего лишь неким посылом для творчества актера и режиссера» (Фрейлих, 1951: 11).

Киновед Л. Погожева (1913-1989) подчеркивала, что «передовое советское

киноискусство, владеющее всеобъемлющим методом социалистического реализма, следующее лучшим традициям национального русского искусства, предполагает реалистическое решение диалогов и языка в целом и в современных и в исторических сценариях и фильмах. Отказ от натурализма, наивной стилизации, риторики и мертвой цитатности должен быть полным и безоговорочным. Плохому, бедному языку и чуждым нам традициям нет места в правдивом советском киноискусстве» (Погожева, 1951: 12).

Словом, общая позиция журнала «Искусство кино» по этому вопросу была едина в том, что «труд товарища Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» имеет непреходящее, исторически важное значение. Мудрые и ясные ответы на актуальнейшие вопросы, поставленные эпохой строительства коммунизма, даны в этом произведении. В гениальных высказываниях товарища Сталина заключены и ответы на вопросы, которые ставит творческая практика передового советского киноискусства. Только опираясь на эти высказывания, советская кинематография как могучее орудие духовного воздействия на массы сможет выполнить стоящие перед ней задачи» (Соловьев, 1951: 7).

Следует отметить, что для журнала «Искусство кино» первой половины 1950-х была весьма характерна публикация такого рода псевдотереотических статьей «идеологически выдержанных» авторов, которые, пересыпая свои строки цитатами из трудов И. Сталина, А. Жданова и др. «истинных марксистов-ленинцев», жонглировали банальными фразами о народности, партийности, соцреализме и пр. К примеру, философ В. Скатерщиков (1922-1977) писал: «Зритель требует большего числа высокоидейных, художественных фильмов, отражающих многообразную жизнь нашего великого времени, жизнь и труд рабочих, колхозников, интеллигенции. Овладевать мастерством, уметь воплотить великие идеи и события строительства коммунизма в немеркнущие веками художественные образы — такова почетная и ответственная задача, которая стоит перед советским искусством. Нет сомнения в том, что наше замечательное киноискусство, вдохновляемое и направляемое в своем развитии великой партией Ленина-Сталина, с честью разрешит эту задачу» (Скатерщиков, 1951: 33).

В таком же идеологически выверенном духе была написана и теоретические статьи философа А. Бурова (1919-1983) (Буров, 1953: 69), киноведов А. Грошева (1905-1973) (Грошев, 1953: 105), А. Караганова (1915-2007) (Караганов, 1953: 45) и др.

7 апреля 1952 года в газете «Правда» была опубликована редакционная статья «Преодолеть отставание драматургии» (Преодолеть…,1952). В этой статье неожиданно подверглась критике еще недавно столь распространенная «теория бесконфликтности» в изображении советской действительности, когда хорошее соперничало на экране с отличным, а отличное с идеальным. «Правда» подчеркивала, что «борьба нового со старым вызывает самые разнообразные жизненные конфликты, без которых нет жизни, а стало быть, и нет искусства. … У нас не все идеально, у нас есть отрицательные типы, зла в нашей жизни немало, и фальшивых людей немало. Нам не надо бояться показывать недостатки и трудности. Лечить надо недостатки. Нам Гоголи и Щедрины нужны… Правдиво отображая существующие в жизни недостатки и противоречия, писатель должен активно утверждать при этом положительное начало нашей социалистической действительности, помогать победе нового. … Нашим драматургам нужно разоблачать и беспощадно бичевать пережитки капитализма, проявления политической беспечности, бюрократизма, косности, подхалимства, чванства, кичливости и зазнайства, рвачества, недобросовестного отношения к порученному делу, небережливого отношения к социалистической собственности, разоблачать все пошлое и отсталое, мешающее движению советского общества вперед» (Преодолеть…,1952). Понятно, что такие обороты, как «теория бесконфликтности», «лакировка действительности» и пр. могли возникнуть только с санкции Власти.

Возможно, эта кампания замысливалась, как очередной повод снятия с занимаемых постов ставших неугодными Власти «лиц, зажимающих критику». Возможно, всё обстояло проще – Власть хотело советское искусство сделать более увлекательным и зрелищным, а, следовательно, приносящим доходы государству.

Реакция на новую партийно-государственную кампанию Министра кинематографии И. Большакова (1902-1980) была ожидаемой. В своей статье в журнале «Искусство кино» он тут же подчеркнул, что «главным недостатком многих киносценариев является отсутствие в них острых драматических конфликтов, взятых из нашей жизни. Это

объясняется тем, что бытовавшая недавно среди драматургов «теория бесконфликтности» находила сторонников и среди киносценаристов. Согласно этой «теории», в нашей советской действительности якобы нет борьбы между положительным и отрицательным, нет отрицательных человеческих типов, а, следовательно, не может быть в произведениях искусства драматических конфликтов. Порочная «теория бесконфликтности» на практике привела к резкому отставанию нашей драматургии, ибо она толкала драматургов на искажение нашей советской действительности, на создание аморфных драматургических произведений. На самом же деле развитие нашего советского общества происходит на основе законов диалектики, на основе борьбы между старым и новым, между зарождающимся и умирающим, между прогрессивным и консервативным, косным. В нашей советской действительности имеются еще люди, являющиеся носителями пережитков капитализма, вступающие в противоречие с передовыми советскими людьми. Все эти жизненно правдивые конфликты и нужно отражать в наших кинопроизведениях» (Большаков, 1952: 6).

Передовая статья журнала с красноречивым названием «Основа кинодраматургии — жизненная правда» (Основа…, 1952. 5: 3-10) заявляла, что «редакционная статья «Правды» «Преодолеть отставание драматургии» не только является программным документом для развития теории и практики нашей драматургии, но имеет огромное значение для развития всего советского искусства. Анализируя причины, вызвавшие отставание нашей драматургии, она подвергает суровой, но справедливой критике «неправильное понимание драматургами и критиками некоторых вопросов теории и практики социалистического реализма, в первую очередь, вопроса о конфликте, как основе драматического произведения» (Основа…, 1952: 3).

Киновед Л. Белова (1921-1986) в статье «Нам Гоголи и Щедрины нужны!» подчеркивала, что «одна из причин отставания критического элемента в кинодраматургии кроется в «теории» бесконфликтности, препятствовавшей полному и глубокому отражению действительности в искусстве. Имеющиеся в жизни противоречия и конфликты многими авторами обходились или представлялись в смягченном, не соответствующем действительности виде. В результате жизнь оказывалась изображенной односторонне, а подчас и просто искаженно, что противоречило основному закону советского искусства, требующему обязательной верности действительности. Создавая неверное представление о жизни, авторы бесконфликтных произведений снижали познавательное значение искусства, а также его активную воспитательную роль» (Белова, 1952: 58).

Культуролог и философ Ю. Борев (1925-2019), философ и эстетик В. Разумный (1924-2011), сославшись на речи И. Сталина и Г. Маленкова, отметили, что «заострение и преувеличение важны для бичующей сатиры. Нам нужны советские Гоголи и Щедрины, нужна их творческая манера типизации для изображения фальшивых людей, для разоблачения зла, для борьбы со всем старым и отживающим» (Борев, Разумный, 1953: 61).

В таком же духе были выдержаны и «теоретические статьи», опубликованные в журнале в поддержку указанного выше редакционного текста «Правды» (Крюченчников, 1952: 88-96; Маневич, 1952: 83-91; Масеев, 1953: 12-28; Семенов, 1952: 3-7; Скатерщиков, 1952: 108-115; Соловьев, 1952: 82-88)

При этом журнал «Искусство кино» в очередной раз напомнил, что борьба с «теорией бесконфликтности» должна по-прежнему сочетаться со следованием законам соцреализма и борьбой с формализмом.

Так философ А. Буров (1919-1983), выступив против формализма и вредных для советских людей произведений М. Зощенко и А. Ахматовой, писал, что «своим гениальным определением метода советского искусства как метода социалистического реализма И.В. Сталин положил конец вредному рапповскому отождествлению художественного метода с диалектическим материализмом. Рапповцы, как вульгаризаторы марксизма, не понимали, или не хотели понять, что марксистский философский метод универсален в том смысле, что он является общей методологической основой для всех отраслей человеческого знания, но каждая из них должна иметь свой собственный, частный метод, который определяется спецификой самого предмета исследования. Как нельзя распространить законы механики на жизнь организмов, законы биологии на

жизнь общества, так точно нельзя методы научного исследования, применяющиеся в механике, использовать в изучении организмов, а методы биологии — для исследования жизни общества» (Буров, 1952: 72).

А киновед Д. Писаревский (1912-1990), также в очередной раз отругав М. Зощенко и А. Ахматову, в своей статье «Сталинский принцип социалистического реализма — высшее достижение науки об искусстве» напомнил читателем журнала, что «сформулировав принципы социалистического реализма, И.В. Сталин гениально обобщил положения Маркса, Энгельса, Ленина о творческом методе реалистического искусства, обогатив эти указания опытом строительства социалистической культуры и развития самого идейного, самого передового в мире советского искусства» (Писаревский, 1952: 29).

Часто обвиняемый в прежние годы в формализме сценарист и киновед В. Туркин (1887-1958) в своей статье «Драматический конфликт и характер» также отдал дань цитатам из речей И. Сталина, Г. Маленкова и М. Суслова и подчеркнул, что «изображение жизни в ее противоречиях и конфликтах является необходимым условием, обязательным требованием метода социалистического реализма. Первая заповедь социалистического реализма — это писать правду, глубоко изучать, понимать и отображать действительность в ее революционном развитии. Грубую и вредную ошибку делали те художники и писатели, те теоретики искусства и критики, которые, отрывая требование идейной направленности искусства и его партийности от задачи правдивого отражения действительности, не считали нужным видеть и изображать противоречия, в которых развивается жизнь, растет, развивается и побеждает новое. В оправдание поверхностного изображения и лакировки жизни они создавали «теории» бесконфликтности, ослабленного сюжета, ослабленной драматургии («малой драматургии» и «драматургии эпизода»), бравируя этими пустопорожними понятиями, как якобы новаторскими лозунгами, передовым словом в области драматургии. Произведения бесконфликтные, с ослабленным сюжетом были одновременно произведениями без героев, без ярких и активных характеров. Персонажи представляли собой голые, схемы, лишенные внутренней жизни, лишенные сколько-нибудь красочной индивидуальной характеристики. Иными они и не могли быть, поскольку им не давалось повода проявить себя более или менее энергично и ярко в действии, в борьбе с другими людьми, в преодолении собственных недостатков, слабостей, пережитков прошлого. Подобного рода схемы выдавались за реалистические, типические образы, хотя на самом деле они скорее напоминали что-то вроде «суммарной» фотографии многих лиц на одной фотопластинке, так как по сути дела были той же натуралистической копией, только менее отчетливой, худшего качества, а не являлись художественным портретом, обогащенным образом, типом» (Туркин, 1953: 19).

В начале 1950-х, еще при жизни И. Сталина, в советской прессе стал подниматься вопрос об увеличении количества снимаемых ежегодно фильмов. По-видимому, Власть, запустившая в советский кинопрокат «трофейный» десант западных лент, пришла к выводу, что политика «малокартинья» под девизом «лучше меньше, да лучше», не дала ожидаемых плодов, и советская кинопродукция фактически оказалась в тени буржуазной. Так в проекте директив XIX съезда ВКП(б) (1952) настоятельно рекомендовалось «осуществить дальнейшее развитие кино и телевидения. Расширить сеть кинотеатров, увеличив количество киноустановок за пятилетие, примерно, на 25 процентов, а также увеличить выпуск кинофильмов».

Отсюда понятно, почему именно в 1952 году журнал «Искусство кино» стал органом не только Министерства кинематографии СССР, но и Союза писателей СССР, а во втором его номере за 1952 год (подписанного к печати 28.02.1952) появилась передовая статья под названием «Больше фильмов хороших и разных!» (Больше..., 1952: 3-9).

7 апреля 1952 года вышла в свет редакционная статья газеты «Правда» под названием «Преодолеть отставание драматургии» (Преодолеть..., 1952), а 28 августа того же года «Правда» опубликовала редакционную статью «К новому подъему советского киноискусства» (К новому..., 1952).

Новые партийно-государственные тенденции вскоре подхватила и редакция «Литературной газеты», 4 сентября опубликовав статью под названием «Больше хороших фильмов!» (Больше..., 1952: 1).

В этой редакционной статье, по сути, объединялись обе тенденции: улучшение

качества кинодраматургии путем объединения усилий союза писателей СССР и увеличение числа выпускаемых на экран новых советских фильмов: «Исчезла с экрана комедия. Не было после «Смелых людей» ни одного приключенческого фильма. Непростительно мало выпускается детских фильмов. Отказавшись от сведения всего неисчерпаемого круга тематических и жанровых возможностей кино лишь к одной из них (хотя бы даже и к самой важной), министерство обязано позаботиться о том, чтобы для студий писались также и такие хорошие сценарии, которые, отвечая полностью идейным и художественным запросам советского зрителя, показывали бы жизнь советского человека в ее разносторонних проявлениях, ставили бы существенные вопросы этики, морали, помогали росту нового и боролись против всего отсталого, замедляющего движение вперед. Увеличение выпуска фильмов поможет вовлечь в работу несравненно более широкие творческие кадры, облегчит рост и совершенствование молодежи и таким образом наиболее полно обеспечит нормальное развитие нашего киноискусства, его поступательное движение, его естественный постоянный рост» (Больше…, 1952: 1).

На этой волне в сентябрьском номере журнала «Искусство кино» была опубликована еще одна передовая, где прямо в названии призывалось «Увеличить выпуск кинофильмов!» (Увеличить, 1952: 3-13).

А в начале 1953 года со статьей в журнале «Искусство кино» выступил тогдашний Министр кинематографии И. Большаков (1902-1980). Под напором критики со стороны Власти он признал, что «действительно, за последние два года у нас мало выпускается хороших художественных фильмов и плохо используются имеющиеся возможности. Это объясняется, прежде всего, тем, что Министерство не обеспечило большого притока высококачественных сценариев, из-за чего часть ведущих кинорежиссеров оказалась необеспеченной постановками, а отдельные киностудии не полностью загружены работой. Министерство и киностудии слабо боролись за высокое качество сценариев и часто включали в свои планы серые, посредственные произведения, которые в процессе съемок приходилось или дорабатывать или исключать из производственных планов. Большой вред кинодраматургии нанесла пресловутая «теория» бесконфликтности. Отдельные сценаристы оказались в плену этой «теории», что отрицательно сказалось на их творчестве. В кинематографию стало поступать много посредственных, бессюжетных сценариев, аморфных по композиции, ибо приглушение конфликта в драме или сценарии неизбежно приводит к ослаблению драматургии, к вялости действия, к обеднению художественных образов, к искажению советской действительности. «Теория» бесконфликтности, толкавшая художников на замазывание отрицательных явлений в нашем обществе, на притупление критики, как движущей силы нашего развития, нанесла особо большой вред развитию такого важного жанра, каким является комедия. За последние два года у нас почти совсем исчезли кинокомедии» (Большаков, 1953: 3-4).

На этом фоне редакция журнала «Искусство кино», начиная с 1952 года, публикует целую серию теоретических статей, доказывающих необходимость выпуска фильмов развлекательных жанров.

К примеру, киновед И. Вайсфельд (1909-2003) напомнил читателям, что «в приключенческом сценарии драматический конфликт особенно отчетлив, обострен и проявляется в форме открытых столкновений, непримиримой борьбы, нередко опасной для жизни героев. «Теориям» бесконфликтности, бессюжетности тут делать нечего. Тот, кто боится показывать победу нового в борьбе с трудностями, с отрицательными явлениями в жизни, кто не владеет оружием смеха для обличения врага, обычно отмахивается от приключенческого сценария, как от «низкого» жанра» (Вайсфельд, 1952: 71).

Пафос этой статьи подхватил далее писатель Г. Тушкан (1906-1965), отмечая, что «авторов приключенческих произведений часто обвиняют в том, что они якобы «следуют западным образцам». Обвинение это является в большинстве случаев незаконным. Ни в одном советском приключенческом романе или кинофильме, даже при кажущемся внешнем совпадении отдельных сюжетных приемов с приемами западных детективов, мы не встретим пропаганды бандитизма, расизма, суеверия, эротики. Никто из авторов советских приключенческих произведений не пытается привить читателю и зрителю стремление к обогащению как главной цели жизни, разжечь у них кровожадность, запугать их ужасами или призвать к военному насилию одного народа над другим. …

После того как устранен тормоз в виде «теории» бесконфликтности, исключавший развитие острого сюжета, перед жанром приключений и научной фантастики открываются большие возможности, только надо его поддержать, надо помочь новым авторам творчески. Сочетая критику ошибок с указанием путей, которыми можно их преодолеть, мы добьемся высокого идейно-художественного уровня произведений в этом интересном и важном жанре» (Тушкан, 1953: 78, 85).

В желании отделить советские приключенческие фильмы от вредных буржуазных фильмов детективного жанра писатель Н. Томан (1911-1974) пошел еще дальше, утверждая, что в советской «приключенческой литературе есть направление, ошибочно называемое детективным. Главным образом — это повести и рассказы, в которых последовательно раскрывается какая-нибудь тайна или загадка (тайна агента буржуазной разведки, научная или техническая тайна). Условно я бы назвал такие повести аналитическими, но уж ни в коем случае не детективными, ибо это не только неверное, но и политически вредное название, низводящее нашу приключенческую литературу к человеконенавистническим гангстерским романам и «комиксам». ... Особенно широко применяется аналитический метод в рассказах и повестях, посвященных разоблачению агентов буржуазных разведок. Эти-то произведения чаще всего и называют у нас детективными по кажущемуся сходству разоблачения шпиона с поимкой уголовного преступника. Но разве не очевидна нелепость такой внешней аналогии? Разве в глазах наших взыскательных читателей и зрителей сыщик, который уличил в преступлении гангстера, ограбившего банк, подобен самоотверженному советскому контрразведчику, охраняющему государственную или военную тайну?» (Томан, 1953: 66-67).

Эту неприязнь к детективному жанру и ошибочное приписывание его исключительно буржуазному кино поддержала и сценаристка Н. Морозова (1924-2015): «Отказ от работы в области приключенческого жанра означает пренебрежение к одному из родов идеологического оружия, причем оружия весьма действенного. Советский приключенческий фильм, как и всякое произведение социалистического реализма, проникнут высокой идейностью и призван воспитывать наш народ, нашу молодежь в духе коммунизма. В этом его основное и существенное отличие от буржуазного приключенческого и детективного (эти два понятия стали почти синонимами в буржуазном искусстве) фильма, который призван отвлекать народные массы от классовой борьбы и воспитывать их в духе человеконенавистнических идей ... Детективный фильм и роман являются сейчас в руках империалистов одним из сильнейших средств отравления умов фашистской идеологией. Кстати, вытеснение в реакционном буржуазном искусстве жанрового определения «приключенческий» определением «детективный» тоже представляется симптоматичным, так как в условиях империализма наиболее острым «приключением» является убийство. В основе советского приключенческого фильма лежат совершенно иные принципы. Если действия (поступки) героя в реакционном, буржуазном фильме направлены на преступления, грабеж и насилия во имя наживы, то действия (поступки) героя советского приключенческого фильма направлены на созидание, на борьбу во имя человечности и прогресса. Активность героя как непременное требование к произведению приключенческого жанра совершенно созвучна нашей эпохе — эпохе грандиозных свершений и великих дел. Наше время дает полный простор для деятельности смелого, мужественного, благородного героя, вдохновленного высокой целью построения коммунизма» (Морозова, 1953: 53).

Для еще большей аргументации полезности «идеологически правильной» приключенческой тематики для советского кино Н. Морозова подчеркивала, что «существует довольно распространенная точка зрения, что в приключенческом фильме, где интерес зрителя сосредоточен главным образом на событийной стороне, на стремительном чередовании увлекательных, а подчас невероятных приключений, на эффектных и неожиданных сюжетных поворотах, в таком фильме нет места углубленной характеристике героя, нет места для создания полноценного художественного образа. С этим мнением неразрывно связано другое, — что необычность, исключительность происходящих в приключенческом фильме событий неизбежно приходят в противоречие с реалистическим изображением действительности. Обе эти точки зрения в применении к советскому приключенческому фильму неверны. ... Подытоживая, можно сказать, что отличительными качествами советского приключенческого фильма являются его

высокая идейность, типичность образов героев при остроте сюжета и, наконец, реалистическое отображение действительности при исключительности событий как непременном требовании жанра» (Морозова, 1953: 54-55).

Журнал «Искусство кино» высказался также и в поддержку фантастического жанра, так как «научная фантастика, обладающая способностью оказывать большое воспитательное воздействие на детей и юношей, должна прививать нашей молодежи чувства патриотизма, преданности своему народу, прививать любознательность, меру в силы науки, любовь к труду, честность, дисциплину, храбрость, товарищескую спайку. Поэтому автор, пишущий фантастический сценарий, должен особо серьезное внимание уделить образу человека — смелого, дерзновенного новатора, неутомимого труженика и пламенного борца за идеи коммунизма. Но характер человека, его богатый духовный мир нельзя осветить с достаточной глубиной вне большого, острого жизненного конфликта. В канву каждого сюжета научно-фантастического произведения должны вплетаться самые разнообразные конфликты — малые и большие, бытовые и мировоззренческие. Как бы ни были космонавты сплочены единством цели, они не утратят различия своих характеров, своих индивидуальных взглядов, оценок предметов и явлений. Сколько людей в «звездолете», столько и характеров, столкновение которых может порождать конфликты. Чем глубже человек забирается в недра природы, тем больше она сопротивляется и старается сохранить свои «тайны». Следовательно, в «космическом» сценарии можно и необходимо с особой силой отразить человека в действии, в борьбе с природой — борьбе активной, смелой, завершающейся победой человека» (Макарцев, 1953: 100).

Был поддержан журналом и жанр кинокомедии. Писатель и театровед В. Фролов (1918-1994) напомнил, что «слова товарища Сталина дают возможность сделать вывод: советская комедия должна быть веселой, художественно ценной, иметь увлекательную форму, сюжет, комедийные положения, сочный язык, насыщенный юмором; вместе с тем форма должна органически вытекать из содержания, из комедийного конфликта, служить раскрытию идеи и ярких характеров» (Фролов, 1952). В защиту комедии в соцреалистическом и партийном ее понимании высказались в журнале и другие авторы (Винокуров, 1952: 62-69; Подскальский, 1954: 38-51).

Зато в статье В. Шкловского (1893-1984) «О жанрах «важных» и «не важных» не было цитат ни Сталина с Маленковым, ни даже Маркса, Энгельса и Ленина. В. Шкловский считал, что «вопросы кинематографических жанров должны решаться с учетом своеобразия кино как искусства, обладающего особыми средствами передачи и анализа явлений действительности. Создавая новые жанры, мы должны не бояться «условного», «площадного» жанра, так называемой комической. Комическая — это короткая комедия, комедия положений, с актером, который очень часто переходит из одной ленты в другую, действует в знакомой зрителю обстановке, но в этой обстановке обнаруживает неожиданные ее черты, сатирически освещая действительность. Мы не должны бояться условной сатирической комедии. Мы должны развивать и лирическую комедию. ... Сохраняя верность действительности и именно для того, чтобы ее передать, советская кинематография должна, исходя из присущих ей возможностей, развивать все разнообразие жанров» (Шкловский, 1953: 30).

А режиссер и киновед А. Мачерет (1896-1979) полагал, что «проблема жанров является одной из наименее разработанных областей советского киноведения. И не только киноведения — к анализу этом проблемы не приложено достаточных усилий на всем широком фронте теории искусства. И все-таки не следует преуменьшать того, что уже сделано. В активе советского искусствоведения числится решительное разоблачение старого, идеалистического взгляда на жанры. Разгромлено представление о них как о застывших, внеисторических, неизменных, раз и навсегда установившихся категориях формы, резко между собой разграниченных, не допускающих взаимопроникновения и исчерпавших все возможное жанровое разнообразие. Если в настоящее время не вызывает сомнений законность сочетания в одном произведении элементов различных жанров и право автора нарушать их границы, если очевидно отмирание старых и рождение новых жанровых разновидностей, то пониманием этого мы обязаны не только творческой практике развития нашего искусства, но и ее теоретическому опосредствованию советскими искусствоведами. Однако работы, связанные с

рассмотрением жанровой проблемы, грешат крупным недостатком: как правило, основное внимание в них сосредоточено не столько на позитивной, сколько на негативной стороне вопроса — борьбе с догматизмом идеалистической эстетики, воздвигнувшей между различными жанрами непреодолимые преграды формальной классификации» (Мачерет, 1954: 66).

Почувствовав оживление в процессе кинопроизводства, киновед Н. Лебедев (1897-1978) снова вернулся к своей излюбленной теме, опубликовав статью «О теоретической работе по вопросам киноискусства» (Лебедев, 1952: 112-117), где в очередной раз обратился к Власти с подробно аргументированным предложением создания комплекса «научно-исследовательских учреждений примерно в таком составе: 1) сектор общего киноведения с кабинетами: а) общей теории кино, б) истории кино СССР, в) истории кино стран народной демократии, г) истории кино капиталистических стран; 2) сектор художественной кинематографии с кабинетами и лабораториями: а) теории художественного фильма, б) кинодраматургии, в) кинорежиссуры, г) актерского мастерства, д) операторского искусства, е) художественно-декорационного оформления, ж) киномузыки и звукооформления, з) мультипликации; 3) сектор кинохроники и документального фильма с кабинетами и лабораториями: а) теории документального фильма, б) мастерства оператора-хроникера, в) режиссуры документального фильма; 4) сектор научно-популярного, учебного и исследовательского кинематографа с кабинетами и лабораториями: а) теории и методики научно-популярного фильма, б) методики и техники учебных фильмов для вузов и средней школы, в) кинорежиссуры научно-учебного кино, г) операторского искусства научно-учебного фильма, д) специальных видов съемок; 5) сектор экономики и организации кинематографии с кабинетами: а) экономики и организации кинопроизводства, б) проката, в) киносети, г) экономики зарубежной кинематографии; 6) Всесоюзный киномузей с отделами художественной кинематографии, кинохроники и документального фильма, научно-популярного, учебного и исследовательского кинематографа, экономики и организации кинематографии, кинотехники, кинематографии стран народной демократии, кинематографии капиталистических стран; 7) государственная фильмотека с фильмохранилищами, просмотровыми залами, справочно-фильмографнческим отделом и т.д.» (Лебедев, 1952: 115-116).

В 1953 году журнал «Искусство кино» довольно остро отреагировал на статью К. Пиотровского «Что же такое «теория кино», опубликованную на страницах «Советского искусства» (Пиотровский, 1953). В редакционной статье «Искусства кино» утверждалось, что «в своих сомнениях и торопливых суждениях К. Пиотровский не оставил камня на камне в киноведении, начисто зачеркнул все усилия исследователей в области киноискусства. Он поставил перед собой цель — ругать и ругать, во что бы то ни стало. Иной критики он не понимает. Критическую «концепцию» К. Пиотровского нельзя рассматривать иначе, как попытку ослабить остроту борьбы за мастерство в художественном творчестве, за внимание к специфике отдельных видов искусств и киноискусства в частности, как попытку воскресить давно осужденные нравы рапповской критики» (По поводу…, 1953: 111).

При этом журнал «Искусство кино» продолжал линию борьбы с буржуазным киноведением, утверждая, к примеру, что «серьезные труды по вопросам теории киноискусства, драматургии, актерского и режиссерского творчества в США отсутствуют. В рекламно-шарлатанских брошюрах на темы «Как стать кинозвездой» или «Как написать и продать сценарий», наводняющих книжный рынок, подлинно творческие проблемы либо вовсе не затрагиваются, либо ставятся и разрешаются применительно к усвоенным в Голливуде ремесленным штампам и стандартам. Киноискусство рассматривается исключительно как «бизнес», специфика кино сводится к «высоким гонорарам», вопросы жанра трактуются как вопросы «серийного производства однотипных фильмов», критерием художественного качества объявляется «кассовый успех»… Наряду с подобными брошюрами немало издается книг, авторы которых, излагая эстетические принципы современной заатлантической культуры, открыто пропагандируют реакционную империалистическую идеологию» (Аварин, 1952: 123).

И было бы, на наш взгляд, ошибочно утверждать, что после смерти И. Сталина в марте 1953 года журнал «Искусство кино» сразу же стал «оттепельным».

С одной стороны, вскоре после кончины И. Сталина киновед И. Маневич (1907-1976), по сути, выступил против засилья фильмов-спектаклей, созданием которых Министерство кинематографии СССР увлеклось в начале 1950-х: «Не всякий спектакль следует превращать в фильм-спектакль. Нужен строгий отбор. ... Фильм-спектакль не может заменить оригинальный художественный фильм. Кино не может находиться на иждивении у театра. Нам кажется, что нужно совершенно отказаться от съемки театральных инсценировок романов и повестей. Воссоздавая лишь выдающиеся спектакли, кино в остальных случаях должно обращаться непосредственно к экранизации литературных произведений» (Маневич, 1953: 98).

Но с другой стороны, и в 1954 году на страницах журнала «Искусство кино» «идеологически верные» теоретические статьи продолжали опираться на цитаты из трудов И. Сталина (см., например: Грошев, 1954: 27-32). А опубликованная в декабрьском номере журнала за 1954 год передовая статья, посвященная 75-летию со дня рождения И. Сталина, заявляла прямо: «Под знаменем Маркса—Энгельса—Ленина—Сталина, под знаменем Коммунистической партии, под руководством ее Центрального Комитета советский народ, строитель коммунизма, идет к новому подъему экономики и культуры, к новым победам в своем мирном созидательном труде и в ответ на всяческие провокации и происки международной реакции крепит несокрушимое могущество социалистического государства — надежного оплота мира во всем мире» (И.В. Сталин..., 1954: 4).

В целом в 1954-1955 годах, в период перехода Власти в СССР от Г. Маленкова (и поддерживающей его части кремлевской элиты) к Н. Хрущеву (и его сторонникам), могло сложиться впечатление, что журнал «Искусство кино» постепенно становился журналом более киноведческим, чем идеологическим.

Так кинокритик Г. Кремлев (1905-1975) писал, что речь идет не только о «совершенно недостаточном количестве фильмов, посвященных герою наших дней, но и о том, что даже лучшие из этих фильмов, воспроизводя правду, не схватывали ее полноты. Узость, ограниченность отражения ими жизни порой переходила в искажение правды — они выглядят бледными, далекими от совершенства, когда сопоставишь их с нашей безмерно богатой действительностью и с повышенными запросами народа, который не довольствуется частными достижениями киноискусства, более чем скромными по сравнению с былыми успехами. ... Вот что и путало иных авторов! В стремлении полнее изложить научно-объективные данные о герое они впадали в такой объективизм, что почти полностью самоустранялись и сводили свою роль к добросовестному воспроизведению фактов и событий, плетясь у них на поводу, а не распоряжаясь ими по праву художника. Педантично понятая историческая правда порой господствовала над правдой искусства, еле теплилась творческая фантазия, рассудочность замораживала эмоции, фактография и хроника подменяли драматургию» (Кремлев, 1954: 63, 66).

А писатель, сценарист и киновед В. Шкловский (1893-1984) настаивал, что «так же как неправильно переводить с одного языка на другой, пытаясь найти соответствие каждому слову, так же неправилен буквальный перевод явлений одного рода искусства в другой. ... Такой же ошибкой является слепое копирование сюжета, понятого только как собрание происшествий, а не как выяснение действительности через сюжетные сопоставления. ... Работа по киноинсценировкам должна вестись так, чтобы кинопроизведение приближало литературное произведение к читателю, а не заменяло его. В то же время эта работа обогащает кино опытом литературы. Литературный опыт не может быть непосредственно повторен в кино, но может стать поводом к новому анализу действительности» (Шкловский, 1955: 22, 27).

Однако в августе 1955 года, буквально накануне «оттепели», журнал «Искусство кино» неожиданно снова вернулся к борьбе с формализмом и космополитизмом и резко выступил против классика советского кинематографа – режиссера Льва Кулешова (1899-1970).

На сей раз Л. Кулешов был обвинен в «формалистическом» выступлении на научной конференции профессорско-преподавательского состава ВГИКа: «Через всё это выступление, в котором проф. Кулешов оправдывал свои прошлые формалистические ошибки, красной нитью проходит мысль о том, что можно быть формалистом, идеалистом и в то же время создавать реалистические произведения киноискусства.

Проф. Кулешов утверждал, будто бы режиссеры С. Эйзенштейн и В. Пудовкин, создавая реалистические и высокоидейные кинокартины — «Броненосец «Потемкин», «Мать» и другие, — были формалистами. Действительно, у С. Эйзенштейна, В. Пудовкина и некоторых других режиссеров в свое время были формалистические ошибки. Однако и «Броненосец «Потемкин» и «Мать» получились замечательными произведениями советского киноискусства не потому, что их авторы были формалистами, а именно потому, что в этих своих работах они творчески преодолевали формализм.

Вся история советского киноискусства показывает, что только те режиссеры создавали совершенные в идейно-художественном отношении фильмы, которые стояли на марксистско-ленинских позициях в понимании искусства и вели непримиримую борьбу против формализма, космополитизма и других проявлений буржуазной идеологии. Досужие выдумки по адресу С. Эйзенштейна и В. Пудовкина понадобились проф. Кулешову только для того, чтобы оправдать свои собственные ошибки. Странно было слышать на научной конференции, что Кулешову — профессору-коммунисту, — оказывается, «невыносимо надоела» критика «теории монтажа», «проблемы натурщика», ошибок «интеллектуального кино» и т.д. ... Если бы на кафедре кинорежиссуры была надлежащим образом развернута научно-исследовательская работа, сети бы систематически обсуждались научные доклады и стенограммы лекций, если бы проводились взаимные посещения лекций, то путаная теоретическая позиция проф. Кулешова была бы давно замечена. Кафедра могла бы помочь своему коллеге преодолеть эти ошибки. Однако... он был вне критики своих товарищей по кафедре. А ведь проф. Кулешов — старейший деятель кинематографии и один из старых работников института. К его голосу прислушиваются молодые педагоги и студенты» (Востриков, 1955: 65-66).

Парадоксально, но отв. редактор журнала «Искусство кино» В. Ждан (1913-1993) получил суровый выговор за публикацию на страницах этого издания статьи, положительно отозвавшейся о китайском поэте и литературном критике Ху Фэне, который осмелился выступить против Мао-Дзэдуна. Так что в итоге даже реанимация резкой критики формализма не помогла В. Ждану сохранить свою должность: в 1956 году он был освобожден от должности редактора «Искусства кино» (что, впрочем, не стало препятствием для его дальнейшей профессиональной карьеры в последующие десятилетия).

Выводы. Наш анализ киноведческих концепций (в контексте социокультурной и политической ситуации и пр.) второго десятилетия существования журнала «Искусство кино» (1945-1955) показал, что теоретические работы по кинематографической тематике в этот период можно разделить на следующие виды:

- теоретические статьи, написанные в поддержку Постановлений Оргбюро ЦК ВКП(б), посвященных культуре (включая – киноискусство) и отстаивающие принципы социалистического реализма, «народности и партийности» в кинематографе (1946-1955) (Ю. Борев, А. Буров, А. Грошев, Д. Еремин, А. Караганов, Д. Писаревский, В. Разумный, Н. Семенов, В. Скатерщиков, В. Сутырин и др.);
- теоретические статьи, выступающие против «космополитизма», формализма и буржуазного влияния, критикующие буржуазные кинотеории, противопоставляя им коммунистическую идеологию и классовые подходы (1949-1955) (А. Абрамов, Г. Аварин, Ю. Арбат, И. Вайсфельд, Я. Востриков, С. Гинзбург, И. Гринберг, И. Долинский, Д. Еремин, С. Фрейлих, В. Щербина и др.);
- теоретические статьи, посвященные преимущественно профессиональным проблемам: освоения цвета в кино, жанров, зрелищности, кинодраматургии и пр. (1945-1955) (А. Довженко, А. Головня, В. Ждан, Л. Косматов, В. Лазарев, А. Мачерет, М. Ромм, В. Шкловский, С. Эйзенштейн и др.);
- теоретические статьи, балансирующие между идеологическими и профессиональными подходами к созданию кинематографических произведений искусства (1945-1955) (Л. Белова, И. Вайсфельд, С. Герасимов, Н. Морозова, Л. Погожева, В. Пудовкин, В. Туркин, Г. Тушкан, В. Фролов и др.);
- теоретические статьи, призывающие Власть обеспечить организационные преобразования, способствующие интенсивному развитию киноведения (Н. Лебедев).

Теоретические концепции киноведения в журнале «Искусство кино»: 1956-1968

В данной главе мы остановимся на анализе теоретических концепций киноведения в журнале «Искусство кино» эпохи «оттепели» (1956-1968) его существования, когда его ответственными редакторами были: Виталий Ждан (1913-1993): 1956; В. Грачев: 1956; Людмила Погожева (1913-1989): 1956-1968.

В Таб. 3 представлены статистические данные, отражающие изменения (с 1956 по 1968 год) организаций, органом которых был журнал, его тиража, периодичности; указаны также фамилии отв. редакторов журнала и временные отрезки их руководящей работы в издании, число статей по теории кино по каждому году издания журнала.

Таб. 3. Журнал «Искусство кино» (1956-1968): статистические данные

Год выпуска журнала	Организация, органом которой был журнал	Тираж журнала (в тыс. экз.)	Периодичность журнала (число номеров в год)	Главный редактор журнала	Число статей по теории кино
1956	Министерство культуры СССР, Союз писателей СССР	14,1–15,2	12	В. Ждан (№№ 1-10) В. Грачев (№ 11) Л. Погожева (№ 12)	14
1957	Министерство культуры СССР, Союз писателей СССР (№№ 1-5) Министерство культуры СССР, Оргбюро Союза работников кинематографии (№№ 6-7). Министерство культуры СССР, Союз работников кинематографии (№№ 8-12).	15,7–16,2	12	Л. Погожева	13
1958	Министерство культуры СССР, Союз работников кинематографии	19–20	12	Л. Погожева	11
1959	Министерство культуры СССР, Союз работников кинематографии	19,6–21,8	12	Л. Погожева	12
1960	Министерство культуры СССР, Союз работников кинематографии	19,4–21,3	12	Л. Погожева	8
1961	Министерство культуры СССР, Союз работников кинематографии	23	12	Л. Погожева	17
1962	Министерство культуры СССР, Союз работников кинематографии	23–26	12	Л. Погожева	32
1963	Министерство культуры СССР, Союз работников кинематографии (№№ 1-5). Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии, Союз работников кинематографии (№№ 6-12)	29–33	12	Л. Погожева	28
1964	Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии, Союз работников кинематографии	26,3–28,2	12	Л. Погожева	21
1965	Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии, Союз работников кинематографии	27,0–29,5	12	Л. Погожева	14
1966	Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР,	33,4–35,4	12	Л. Погожева	11

	Союз кинематографистов СССР				
1967	Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР, Союз кинематографистов СССР	30,3–35,8	12	Л. Погожева	19
1968	Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР, Союз кинематографистов СССР	30,4–32,3	12	Л. Погожева	20

Тираж журнала «Искусство кино» (а он по-прежнему выходил ежемесячно) с 1956 по 1968 год колебался в промежутке от 14,1 до 35,8 тыс. экземпляров с общей тенденцией к постепенному увеличению. Пиковый тираж журнала 1930-х – 28 тыс. экземпляров (1931 год) – был впервые превзойден в 1963-м, когда впервые был преодолен порог в 29 тыс. экз.

Частота публикаций теоретических статей в журнале «Искусство кино» в «оттепельный» период колебалось от дюжины до тридцати в год. Таким образом, если за первое десятилетие существования журнала (1931-1941) было опубликовано 143 теоретические статьи, а за второе (1945-1955) – 194, то в 1956-1968 годах – 220.

С 1957 года журнал «Искусство кино» стал органом Министерства культуры СССР и Союза работников кинематографии, а с 1963 года – органом Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии и Союза работников кинематографии. Далее – с 1966 года и теперь уже надолго – органом Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР (Госкино) и Союза кинематографистов СССР.

С января 1956 по октябрь 1956 года главным редактором журнала «Искусство кино» был киновед В. Ждан (1913-1993). Однако в связи с тем, что он «просмотрел» в вверенном ему издании неполиткорректную позитивную трактовку персоны, неугодной китайской компартии, он был освобожден от должности. Ноябрьский номер журнала 1956 года подписал и.о. главного редактора В. Грачев, а с декабря 1956 года главным редактором журнала «Искусство кино» стала киновед Людмила Погожева (1913-1989).

Киновед Ю. Богомолов (1937-2023) писал об «оттепельном» периоде журнала «Искусство кино» так: «Чем был журнал при … главном редакторе Людмиле Погожевой и ее заместителе Якове Варшавском? Компанией талантливых редакторов и авторов, которые на первых двадцати-тридцати страницах отдавали дань казенной риторике (про образ коммуниста, про социалистический реализм, задачи киноискусства и т.д.), а на остальных ста говорили с читателем «за искусство, кино и за жизнь». Кино в те годы было такой же общественной трибуной, как и литература, и театр… Эстетические соображения легко трансформировались в этические, в гражданственные, в общегуманистические. Рамки конкретного социалистического гуманизма довольно часто раздвигались, и авторы вторгались на заминированную территорию абстрактного гуманизма. Абстрактный гуманизм… это как запертая комната Синей Бороды. Ключ от нее мастерам советской культуры давался, а отпирать ее не разрешалось под страхом смертной казни. Исключение делалось для особо проверенных мастеров, то есть для соучастников преступлений Синей Бороды. Чем далее от Октября, тем больше людей рисковали отпирать ее. А тут еще оттепель и ее последствия» (Богомолов, 2001: 6).

Любопытно, что в 1960 году американский журнал *Film Quarterly* опубликовал статью молодого тогда киноведа С.П. Хилла (1936-2010), в которой тот попытался проанализировать содержание журнала «Искусство кино» 1958-1959 годов. Не вдаваясь подробно в детали обозреваемых им статей журнала, С.П. Хилл, разумеется, отметил их политическую ангажированность (в частности, речь шла о текстах философа В. Разумного), но хвалил журнал за организацию дискуссионных «круглых столов» и за внимание к киноклассике (Hill, 1960).

«Оттепельные» тенденции

«Оттепельный» период в истории журнала «Искусство кино» обычно связывается с назначением на должность главного редактора Людмилы Погожевой (1913-1989). Это так, но выскажем предположение, что если бы Виталий Ждан (1913-1993), занимавший этот пост по октябрь 1956 года, продолжил свою работу, «оттепель» в журнале всё равно бы наступила. Эти тенденции можно отчетливо проследить, сравнивая вышедшие под редакций В. Ждана номера «Искусства кино» 1951-1953 годов с номерами периода «предоттепельных» и начала «оттепельных лет» (1954-1956). В. Ждан весьма оперативно

реагировал на изменения политического климата в СССР, и в 1954-1956 годах журнал «Искусство кино» с каждым номером становился чуть менее официозным и пропагандистским, чем раньше.

Например, вскоре после XX съезда КПСС, на котором Н. Хрущев выступил с антисталинской речью, в журнале «Искусство кино», еще редактируемом В. Жданом, была напечатана передовая статья, в которой были такие весьма «оттепельные» строки: «Совсем в недавние времена у нас создавалось немало парадных, помпезных, лакировочных картин, в которых народ сплошь и рядом выглядел как статичная и безликая масса, хотя и разодетая в яркие костюмы. Глубоко чуждый марксизму-ленинизму культ личности особенно пагубно сказался на наших историко-биографических и военно-исторических картинах. В фильмах историко-революционных и посвященных Великой Октябрьской социалистической революции нередко умалялась роль Коммунистической партии и народных масс. Даже в таких фильмах, как «Ленин в 1918 году» и «Ленин в Октябре», выдающаяся роль основателя Коммунистической партии и Советского государства великого В.И. Ленина не получила достойного отражения. Подвиг советского народа в годы Великой Отечественной войны часто освещался на экране с ложных позиций, превращающих того или иного деятеля в героя-чудо-творца, якобы способного самолично решать все военные и государственные задачи. Роль народа — подлинного творца истории — отодвигалась на второй план.

В послевоенные годы появилось немало картин о нашей колхозной деревне. Но большая часть их изображала колхозную жизнь поверхностно, в приукрашенном виде, как сплошной праздник, как жизнь без трудностей и недостатков. Картины эти изобиловали веселыми пиршествами, массовыми гуляниями и плясками. Создавалось впечатление, что ничего, кроме мелких недоразумений, не омрачает жизнь колхозного села. Как известно, картины эти были далеки от действительного положения дел в сельском хозяйстве. … Критика не раз незаслуженно подымала на щит слабые, иллюстративные произведения, делая неоправданную скидку на актуальность, важность самой темы и материала, рассматривая сложные явления жизни сквозь призму шаблонов и привычных схем» (Источник…, 1956. 3: 5-6).

И в этом контексте обращалось внимание читателей на то, что «принятая XX съездом Коммунистической партии Советского Союза программа великих работ ставит перед работниками кино ответственную задачу — увеличить выпуск кинокартин, повысить их идейно-художественный уровень, обеспечить к концу пятилетки производство не менее 120 полнометражных фильмов в год» (Увеличение…, 1956: 3).

«Оттепельная» журнала наглядно отражалась в статье М. Папавы (1906-1975): «Говоря о борьбе с последствиями культа личности, мы должны помнить о том, что тезисность, декларативность многих сценариев и фильмов выхолащивали из этих произведений реальное жизненное содержание. Оно подменялось той жизнью, которую авторы хотели бы увидеть в соответствии с подсмотренным заранее ответом. Кинематограф стал как бы парадным крыльцом для входа в нашу советскую действительность, а многие реальные жизненные процессы оказывались вне поля нашего внимания. Само собой разумеется, что произведения, сделанные по таким рецептам, отнюдь не отвечают нашему представлению о сущности метода социалистического реализма. Более того, они были явными отступлениями от этого метода. Мне кажется, что последствием культа личности в искусстве было странное, механическое представление о том, что становление нового человека нашего общества не требует такой же активной и напряженной борьбы, как, скажем, борьба за материальную базу социализма. И, коль скоро жизнь не укладывалась в это, я бы сказал, фаталистическое представление о рождении нового человека, мы «поправляли» жизнь в искусстве. Не случайно «Кавалер Золотой Звезды» был в свое время эталоном правильного видения советским художником жизни» (Папава, 1957: 86).

Мнение М. Папавы во многом разделял и киновед М. Зак (1929-2011), отмечая, что «культ личности был враждебен природе художественного творчества. Поскольку истины оказались заранее перечислены, суждения о жизни продиктованы и пронумерованы, открытий в искусстве не требовалось. Художнику была уготована роль популяризатора. Однако вопреки культу личности животворный процесс открытия мира, запечатленного в словах, звуках, красках, не прекратился в советском искусстве. Признавая это, нам

незачем преуменьшать нанесенный ущерб. Потери были не только в прошлом — они есть и в настоящем. Чем, как не последствием культа личности, можно объяснить еще существующий тин художника, который озабочен лишь одним: якобы «образным» оформлением и передачей зрителю суммы всем известных представлений о жизни. Эта «сумма» накоплена не им. Он только ее торопливый раздатчик. В результате исследование действительности заменяется поверхностным описанием, неповторимая интонация первооткрывателя переходит в привычную скороговорку художника-всезнайки» (Зак, 1962: 62).

К «оттепельным» тенденциям постарался построиться и серьезно критиковавшийся в 1930-х – 1940-х годах киновед Н. Лебедев (1897-1978). В своей статье с красноречивым названием «Нас ведет партия» он напоминал, что есть немало вопросов, «по сей день не утерявших своей остроты. Таковы вопрос борьбы за идейную чистоту и непримиримость к буржуазной идеологии в нашем искусстве; вопросы художественного мастерства; вопросы развития таких видов кинематографа (документального, научно-популярного, учебно-школьного), которым до сих пор не уделяется достаточного внимания; вопросы научно-исследовательской работы по киноискусству и ряд других. Живой опыт истории показывает — всегда, когда работники советской кинематографии идут по пути, указанному партией, они добиваются громадных творческих побед. В известных решениях ЦК партии по вопросам литературы и искусства, принятых в послевоенные годы, в решениях XX съезда партии, в выступлениях тов. Н. С. Хрущева, поставившего от имени Центрального Комитета партии перед советскими художниками задачи, теснейшим образом связанные с борьбой за коммунизм, наши кинематографисты находят пути к новому творческому подъему любимого народом киноискусства» (Лебедев, 1958: 66).

В этом позиция Н. Лебедева полностью совпадала с мнением тогдашнего Министра культуры СССР Н. Михайлова (1906-1982), который утверждал, что «искусство кино давно признано нашей партией могучим идеологическим оружием. Задача заключается в том, чтобы вся армия работников советского кино неустанно совершенствовала это острое и сильно действующее оружие и своим искусством, искусством высоких идей и высокого мастерства, служила партии, народу в борьбе за коммунизм» (Михайлов, 1958: 1).

Существенно изменил свои взгляды и киновед И. Вайсфельд (1909-2003). Если в 1930-х он резко критиковал С. Эйзенштейна (Вайсфельд, 1937: 25-28), то в «оттепельном» 1962, напротив, подчеркивал, что ещё в 1928 «Эйзенштейн, Пудовкин и Александров выступили с известной «Заявкой», в которой они намечали пути развития искусства звукового фильма. Теория заглядывала в будущее. Это ли не пример активного вторжения эстетической мысли в живой, творческий процесс! Таких примеров можно привести немало. Эти традиции советской кинотеории, как мне кажется, необходимо всячески поддерживать и развивать. Теоретики, критики могут анализировать конкретные произведения кино и вместе с тем выдвигать свои рабочие гипотезы, рабочие формулы, способные увлечь художника, ярче раскрыть его индивидуальность, подсказать ему интересные, до конца не исследованные направления в творчестве. В живом, плодотворном, творческом участии в жизни киноискусства и заключен, на мой взгляд, смысл нашей общей теоретической работы» (Вайсфельд, 1962: 11).

Особый интерес представляет идеологическая трансформация взглядов автора, быть может, самого страшного по своему воплощению сталинской идеологии борьбы с «врагами народа» фильма – «Великий гражданин» (1937-1939) – режиссера Ф. Эрмлера (1898-1967). В своей «теоретической» статье «Духовное здоровье художника» он сначала «оттепельно» утверждал, что «может быть, ни один вид искусства не пострадал от культа Сталина так, как пострадала кинематография. Один человек определял и судьбы всех произведений и судьбы их авторов. Он решал, разрешал, запрещал, планировал, исправлял, дописывал. Можно с уверенностью сказать, что киноискусство потеряло немало молодых талантливых режиссеров, потому что право ставить фильмы было предоставлено маленькой группе «избранных». Внедрялась нелепая теория — «лучше меньше, да лучше!» «Меньше» дошло до того, что в год делалось девять картин, и эти девять, разумеется, были далеко не шедевры. Художник боялся не понравиться одному человеку. И постепенно он терял веру в то, что сам способен понимать, что нужно народу. «Только бы понравилось ему!». Было трудно. Но вера в партию помогла нам выстоять, и

мы выстояли. Теперь все позади, и за это наша великая благодарность Центральному Комитету нашей партии! Но слов благодарности мало — мы, художники, должны отблагодарить делами. Наш долг — воспеть в наших произведениях творческую силу народа, строящего коммунистическое завтра» (Эрмлер, 1962: 1-2).

Однако далее в той же статье Ф. Эрмлер убедительно доказал, что на самом деле он во многом остался на прежней своей политической платформе: «Фильм в нашем понимании был и остается оружием идеологической борьбы. А нам есть с кем бороться. … когда вышла па экраны картина «Великий гражданин» и Невский проспект был украшен рекламами-флагами, я был горд и счастлив!» (Эрмлер, 1962: 2, 5).

И здесь нельзя не признать, что обвиненный в конце 1940-х в космополитизме сценарист и кинокритик М. Блейман (1904-1973) был более самокритичен, признавая, что «искажение исторической действительности было характерным признаком ряда фильмов. В этом повинен и автор этой статьи, один из авторов «Великого гражданина». … Эстетика модернизации истории, ее искажения, игнорирования реальных исторических обстоятельств и психологии реальных исторических деятелей была выражением культа личности в нашем искусстве» (Блейман, 1963: 25).

Политика и идеология в киноведении «оттепельных» времен

Несмотря на «оттепельные» тенденции, значительное место на страницах «Искусства кино» 1956-1968 годов сохраняли «идеологически выдержанные» выдержанные статьи.

Базовой статьей такого рода во второй половине 1950-х была, разумеется, статья Первого секретаря ЦК КПСС Н. Хрущева (1894-1971) «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа», составленная из его речей, произнесенных на совещании писателей в ЦК КПСС 13 мая 1957 года, на приеме писателей, художников, скульпторов и композиторов 19 мая 1957 года и на партийном активе в июле 1957 года.

В этой статье, опубликованной в журнале «Искусство кино», отмечалось, что «в ряде случаев под влиянием общей обстановки в период культа личности в произведениях литературы и искусства проявлялось необъективное, одностороннее изображение личности И. В. Сталина, чрезмерно преувеличивались его заслуги в то время, как роль партии, роль народа не получала достойного отображения» (Хрущев, 1957: 10).

Однако далее Н. Хрущев переходил не только к утверждению незыблемости метода «социалистического реализма», но и к резкой критике «чуждых» и «клеветнических» тенденций в советской культуре: «Партия ведет непримиримую борьбу против проникновения в литературу и искусство влияний чуждой идеологии, против враждебных нападок на социалистическую культуру. … Мы решительно и непримиримо выступали и будем выступать против одностороннего, недобросовестного, неправдивого освещения нашей действительности в литературе и искусстве. Мы против тех, кто выискивает в жизни только отрицательные факты и злорадствует по этому поводу, пытается охаять, очернить наши советские порядки. Мы также и против тех, кто создает сусальные, подслащенные картины, оскорбляющие чувства нашего народа, который не приемлет и не терпит никакой фальши. Советские люди отвергают и такие, по существу, клеветнические сочинения, как книга Дудинцева «Не хлебом единым», и такие слащавые, приторные фильмы, как «Незабываемый 1919 год» или «Кубанские казаки» (Хрущев, 1957: 10, 14).

Далее Н. Хрущев переходил к теме борьбы с внешними идеологическими врагами, акцентировав при этом «уроки» антикоммунистического восстания в Венгрии 1956 года: «Мы не были бы марксистами-ленинцами, если бы стояли в стороне, равнодушно и пассивно относились к попыткам протащить в нашу литературу и искусство чуждые духу советских людей буржуазные взгляды. Надо трезво смотреть на вещи, отдавать себе отчет в том, что враги существуют и они пытаются использовать идеологический фронт для ослабления сил социализма. В этой обстановке наше идейное оружие должно быть в исправности и действовать безотказно. Урок венгерских событий, когда контрреволюция использовала в своих грязных целях некоторых писателей, напоминает о том, к чему может привести политическая беспечность, беспринципность и бесхарактерность в отношении к проискам сил, враждебных социализму. Каждому должно быть ясно, что в современных условиях, когда идет острая борьба между силами социализма и силами империалистической реакции, надо держать порох сухим» (Хрущев, 1957: 16).

Между тем «оттепель» в СССР продолжалась, о чем свидетельствовало, например, Постановление ЦК КПСС от 28 мая 1958 года «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца» (Постановление…, 1958).

Прямой реакцией на данное постановление стала редакционная статья в журнале «Искусство кино» под названием «Ответственность художника», в которой подчеркивалось, данный пересмотр оценки музыкальных произведений вовсе не означает, что неверными были и остальные партийные постановления послевоенных лет: «Огромное значение для развития советской художественной культуры имели постановления Центрального Комитета партии по вопросам литературы и искусства, принятые в 1946—1948 годах. Эти постановления, основанные на ленинских принципах партийности и народности художественного творчества, помогли нашему искусству утвердиться на верных позициях. Они были направлены против аполитичности и безыдейности, формалистских тенденций, отрыва художественного творчества от жизни, ориентировали советских литераторов и художников на создание образцов подлинно народного, реалистического искусства» (Ответственность…, 1958: 11).

А далее еще раз было подчеркнуто, что «могучая сила искусства социалистического реализма — в его неразрывной связи с жизнью. Жизнь в ее революционном развитии движет это искусство, является для него источником тем, сюжетов, образов. В свою очередь социалистическое искусство активно воздействует на жизнь, отдает всю свою мощь делу строительства нового мира. В эпоху, когда социализм стал мировой системой, это новое искусство стало важным и действенным фактором в духовной жизни народов. Оно является острым оружием в идеологической схватке двух систем — мира социализма, которому принадлежит будущее, и мира дряхлеющего капитализма, который в тщетной ярости цепляется за свое место на исторической арене» (Ответственность…, 1958: 11).

Одним из ведущих теоретиков журнала «Искусство кино» 1950-х – начала 1960-х годов был философ и киновед В. Разумный (1924-2011).

Горячо отстаивая основные принципы «марксистко-ленинского учения» (нередко подкрепляя это цитатами из речей Н. Хрущева) и социалистического реализма, В. Разумный был ярким примером сторонника «партийного вектора» «оттепели».

С одной стороны В. Разумный мог позволить себе утверждать, что «художественная правда принципиально отлична от образной иллюстрации общих идей. Она — результат специфического для искусства обобщения жизненных явлений, которое принято называть типизацией. В неправильном понимании отдельными нашими художниками типизации и заключается одна из основных причин распространения иллюстративности в искусстве. … Не изучив жизнь глубоко и всесторонне, не накопив достаточных жизненных наблюдений, художник чисто умозрительным путем создает социологическую схему (скажем, «новатор производства», «носитель пережитков капитализма», «диверсант» и пр.) будущего образа. Отталкиваясь от нее, он стремится более или менее искусно оживить образ деталями, частностями, характерными черточками. «Индивидуализированный» таким путем образ и преподносится зрителю. Раз вступив на этот путь, художник постепенно осваивает целый набор общепринятых штампов и ограничивает свою «творческую» задачу их виртуозной маскировкой. Они как бы встают между художником и жизнью, заслоняя от него ее действительный смысл, ее реальные процессы. … Итак, искусство иллюстративное создает образы-схемы, действующие в стандартных ситуациях и оживляемые чисто внешним путем. Подлинное искусство создает типические характеры в типических обстоятельствах, а его произведения — художественные открытия и объяснения мира» (Разумный, 1956: 4-5, 10).

С другой стороны, В. Разумный был убежден, что «для художника социалистического реализма этическим идеалом является человек-боец, революционер, дерзновенно преобразующий мир, герой в полном и высшем значении этого слова. … Конечно, правы те критики, которые выступают против абстрактной идеализации, против образов-схем, концентрирующих в себе все добродетели (или пороки). Однако критика идеализации не должна приводить к забвению требования масштабности героя, его чувствований и деяний, масштабности, отличающей величественный духовный облик строителей коммунизма. … художник социалистического реализма прежде всего политик, умеющий через этическую коллизию подойти к политическим обобщениям» (Разумный, 1959: 126, 133).

В. Разумный не уставал напоминать, что «партийность художника советского кино выражается в том мировоззренческом заряде, которым он насыщает свой фильм, придавая ему взрывчатую, революционную силу. Таков уж художник социалистического реализма— он боец всегда и везде! … Социалистический реализм не знает тематических ограничений. Любая тема может стать таким объектом образного постижения, который позволит поставить коренные проблемы нашей жизни и борьбы» (Разумный, 1961: 12).

При этом «талантливый художник по-своему видит и воспроизводит реальность, по-своему угадывает, распознает в ней черты идеальные — черты будущего. Диалектическое взаимопроникновение реального и идеального — вот условие реалистического художественного творчества. Не должно быть колебаний у художника — что рисовать: достоверную, хоть и не идеальную, реальность или, примера ради, возвышенную, безупречную, но бестелесную «идеальность». Увидеть в доподлинной жизни движение к идеалу, распознать в нашем коммунистическом идеале черты, ставшие реальностью уже сегодня,— в этом суть» (Разумный, 1962: 10).

В полном соответствии с политической линией КПСС и лозунгами Н. Хрущева В. Разумный в своих статьях боролся с «вредными буржуазными влияниями» и «формализмом»: «Заимствуя внешние формы, структурные особенности искусства, бытующего ныне в капиталистических странах, художники невольно приходят к смещению идейных акцентов при отражении нашей действительности в этих формах. Поучительный урок тому — неудачная попытка образный строй неореализма, рожденного критическим неприятием буржуазного мира, перенести в фильмы о советском человеке. … Содержание большое и общественно значимое, постановка гражданских проблем, правдивое отражение жизни — вот что в первую очередь делает произведение искусства интересным и современным, захватывающим и страстным. Формальный же изыск, даже обостряющий интерес зрителя, бесплоден, ибо, в конечном счете, он представляет собой эрзац искусства» (Разумный, 1961: 133-134).

При этом, как подчеркивал В. Разумный, «жалкие трубадуры буржуазной пропаганды, ошеломленные успехом советского киноискусства у зрителей капиталистических стран, всячески стремятся оболгать его, оклеветать, снизить общественный резонанс наших фильмов. Они нудно твердят одно и то же: деятели советского кино — рабы политики, лишенные свободы творчества. Им вторят ревизионисты, стремящиеся внести сумятицу в умы художников, оторвать их от актуальных политических, моральных и социальных проблем времени» (Разумный, 1961: 11). Вот почему, считал В. Разумный, «не следует забывать и о борьбе с растлевающим влиянием современного буржуазного декаданса в любых его видах и формах. Нам надо смело идти навстречу всем ветрам модернизма, не обходить острых углов и спорных вопросов, по которым декаденты пытаются дать бой реализму, а принимать их вызов, обличать, показывать творческую бесплодность формализма всех мастей, его объективный социальный смысл и антиэстетическую сущность. Фигура умолчания нам не к лицу!» (Разумный, 1961: 64).

На столь же четких идеологических позициях находился и киновед А. Караганов (1915-2007), бывший также одним из самых заметных теоретиков на страницах журнала «Искусство кино» оттепельного периода.

Вслед за ЦК КПСС А. Караганов неустанно отстаивал принципы социалистического реализма: «В последнее время за границей появилось немало выступлений, отрицающих само существование социалистического реализма. Их авторы при этом совершают прямое насилие и над логикой и над историей. … За эпохой социализма они не признают права на свой творческий метод в искусстве, на свое художественное направление. Надо ли говорить, что и эта «забывчивость» и эта «непоследовательность» связаны с полемическими страстями, с ненавистью к социалистическому реализму, перед которой логика умолкает… Среди противников социалистического реализма есть и такие, которые не отрицают его существования, но объявляют его догматическим кодексом искусства, регламентирующим творчество. … социалистический реализм — это живой творческий метод, а не свод застывших правил, каким пытались сделать его догматики, каким пытаются представить его некоторые критики ревизионистского толка» (Караганов, 1957: 85, 89).

«Принципы социалистического реализма, освобожденные от догматических

наслоений прошлых лет, — писал А. Караганов, — обращены как против неопределенности, половинчатости, расплывчатости взглядов на жизнь, так и против субъективизма, претендующего на то, чтобы командовать жизнью, не считаясь с ее реальными закономерностями, произвольно декретировать пути и формы ее развития, считать правдой в искусстве только то, что нравится носителям волюнтаристских взглядов — безотносительно к тому, что фактически происходит в реальной жизни. С таким пониманием социалистического реализма несовместимы суета конъюнктурщины, безответственное верхоглядство, леность мысли — нежелание думать самостоятельно и связанная с этим готовность торопливо приспосабливать искусство и факты самой жизни к любой «перестройке», к любому преходящему лозунгу — без тщательной проверки и анализа породивших его причин и возможных следствий» (Караганов, 1966: 17).

Вместе с тем А. Караганов в полном согласии с линией борьбы с «культом личности», инициированной Н. Хрущевым, напоминал, что «ни для кого не был простым переход от преклонения перед Сталиным к критике Сталина. Этому переходу помогала ленинская прямота партии в разговоре о культе личности и его последствиях. Этому переходу помогла коммунистическая идейность. И только люди, для которых чиновничье обслуживание культа личности стало второй натурой и ослабило внутренние, душевные связи с народом, только они противятся борьбе с последствиями культа личности — если и говорят о ней, то с тысячью оговорок, нехотя, подчиняясь общему тону и ритму жизни, словно бы директиву выполняя, без встречного движения мысли и сердца. Сейчас уже не проблема для советского художника еще раз сказать со всей необходимой решительностью об ошибках и преступлениях Сталина. Проблема, и очень непростая, в том, чтобы убедительно, правдиво показать, объяснить людей, сохранявших революционность мироощущения в те самые годы, когда эти преступления и ошибки совершались. Показать, как люди, причастные к распространению культа личности, стали его решительными критиками, практическими борцами против его последствий. Показать исторически развивавшуюся, сложную и тем не менее революционно цельную психологию сегодняшних строителей коммунизма» (Караганов, 1963: 12).

При этом А. Караганов подчеркивал, что «не об ослаблении критики культа личности идет речь. Наши художники еще не раз будут обращаться к темам и проблемам, каким посвящены «За далью даль», «Чистое небо», «Один день Ивана Денисовича», «антикультовые» стихи поэтов... Речь идет об анализе. О подлинно диалектическом понимании одной из сложнейших эпох нашей истории, о правдивом изображении людей, которые сформировались в ту эпоху и продолжают работать сейчас, о связи, «революционной эстафете» разных поколений советского общества. ... Партийная критика культа личности, всесторонне анализируя развитие советского общества, открывает новые возможности для углубленного изображения жизни, она помогает понять, как и почему советские люди через самые трудные годы пронесли идейную убежденность строителей нового мира» (Караганов, 1963: 12).

Однако вскоре после отставки Н. Хрущева тон теоретических статей А. Караганова существенно изменился. Хорошо понимая, что тема «культа личности» уже оттеснена в глубокую тень, А. Караганов писал, что нужно «оценить накопленный опыт спокойно и объективно, отрешившись от былых зигзагов конъюнктурной мысли, от запальчивой односторонности преходящих полемик. Это тем более важно было сделать, что многие киноведческие работы прошлых лет написаны в полемическом состоянии ума, мешавшем анализу. Говоря об этом, хочу быть правильно понятым: речь идет не о превращении критика или киноведа в летописца, который обозревает исторические пути кинематографа, добру и злу внимая равнодушно, забывая о драмах и проторях на этих путях. При объективном подходе к пройденному полемики избежать невозможно. Но важно, чтобы полемика не мешала, а помогала анализу» (Караганов, 1966: 14).

С другой стороны именно А. Караганов, по сути, призвал (разумеется, с подобающей опорой на «партийность», «революционность» и «новаторство») к реабилитации классиков советского кино, жестоко и беспощадно обвиненных в формализме в 1930-е – 1940-е годы: «В полемическом пылу мы в недавнем прошлом часто обкрадывали самих себя, обедняли советскую кинематографию — ее история представлялась как чередование заблуждений и ошибок. Борьба против отрицательных явлений (скажем, против формализма) нередко превращалась в кампанию, которая ширилась «расходящимися

кругами», обрушивая критические удары не только на сами отрицательные явления, но и на такие произведения советского киноискусства, которые стали частью его традиций, его поистине великой истории. Было время, когда под влиянием такого рода кампаний наши историки отлучали ранние фильмы Эйзенштейна от революционного искусства, усматривая в них опасные поползновения «поправить», «усовершенствовать» реализм; при этом реалистическая эстетика уподоблялась Евангелию или Корану — ее неподвижность охранялась не только казуистикой догматических формул, но и весьма прозрачными идеологическими угрозами. Полемика против некоторых высказываний Эйзенштейна о монтажном методе и интеллектуальном кино приводила к тому, что оставалось по-настоящему неоцененным главное в его творчестве. Нечто подобное происходило и при обсуждении ранних фильмов Всеволода Пудовкина, Александра Довженко, Дзиги Вертова. Но вот отшумели былые споры. И каждому вдумчивому историку стало ясно, что именно благодаря дерзновенной смелости, непривычности режиссерских исканий Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Вертова реалистическая традиция получила в 20-е годы развитие, достойное происшедших в стране исторических перемен. Революция пришла на экран, вызвав революцию в самом искусстве экрана» (Караганов, 1966: 14).

Реабилитируя ведущих советских режиссеров 1920-х годов, А. Караганов тут же выступал в защиту «соцреалистических» фильмов 1930-х: «В некоторых искусствоведческих работах, написанных после XX съезда партии, восстановление объективного отношения к раннему революционному искусству соседствовало с очень сердитыми оценками искусства 30-х годов: критика отрицательных явлений, связанных с культом личности, подчас настолько увлекала и завораживала пишущих о кино, что на пути объективного размышления возникал некий эмоциональный барьер» (Караганов, 1966: 15).

Одной из ярких примет «оттепели» было расширение международных контактов, в том числе в сфере культуры. В этой связи в июле 1967 года Союз кинематографистов СССР провел международный симпозиум киноведов, на которым развернулась теоретическая дискуссия.

Выступая на этом симпозиуме, А. Караганов — в полном соответствии с партийными установками тех лет — подчеркнул при всем поощрении новаторских подходов, «речь должна идти не о превращении всей советской кинематографии в чисто экспериментальную — только для «знатоков», а об активизации творческих исканий на разных направлениях фильмотворчества, о повышении и уточнении эстетических критериев, о более строгом и вдумчивом отделении талантливого от неталантливого, об активной поддержке фильмов, решающих свои идейные задачи на уровне высокого искусства, и о более требовательной критике холодного ремесленничества, кинематографических пустышек, манерничанья, погони за модой, убивающих живую душу искусства. Свобода творчества в социалистическом обществе предполагает свободное — по убеждению, по зову сердца — служение народу, высокое чувство ответственности художника перед обществом, взаимную заинтересованность деятелей кино в успехе друг друга» (Караганов, 1967: 37).

В аналогичном ключе выстраивал свои теоретические статьи и киновед Р. Юренев (1912-2002).

С одной стороны он резонно сетовал, что попытки «создать «теорию» бесконфликтных произведений принесли советскому кино немалый вред: они порождали произведения серые, вялые или приторно слащавые, лишенные жизненной правды» (Юренев, 1957: 29).

А с другой стороны из статьи в статью повторял (не забывая цитировать речи Н. Хрущева) стереотипные «партийные установки» о формализме, идеализме, социалистическом реализме и «буржуазных влияниях»: «Новые задачи, вставшие перед народом-победителем после войны, сводились к восстановлению и развитию народного хозяйства, к дальнейшему движению по социалистическому пути. Не все кинематографисты сразу правильно поняли эти задачи. В советском кино появились фильмы, для которых характерны дешевая развлекательность, поверхностное отношение к действительности, безыдейность. Центральный Комитет Коммунистической партии в ряде постановлений подверг произведения литературы, театра, музыки и кино,

выразившие буржуазные влияния, суровой критике. Постановления ЦК по идеологическим вопросам помогли советскому киноискусству преодолеть многие существенные недостатки. … Нет, нелегко давались нам наши победы, не ровным, не гладким, не легким был наш с честью пройденный сорокалетний путь. На мастеров советского киноискусства оказывала разлагающее влияние буржуазная идеология. Метод социалистического реализма выковывался в борьбе с формализмом и натурализмом. Различные заблуждения и пережитки оставили свои следы во многих фильмах» (Юренев, 1957: 27, 32).

И, разумеется, не забывал напомнить читателям журнала, что «коммунистическая партия последовательно и неоспоримо разбивала все идеалистические представления о независимости искусства от жизни, о мнимой свободе художников от политики, от социальной борьбы, беспощадно развенчивала тех художников, которые мнили себя «сверхчеловеками», витающими над социальными процессами, вне классовой борьбы» (Юренев, 1967: 1).

Наиболее полно тема соцреализма была представлена в теоретической статье литературоведа А. Аникста (1910-1988). В ней подчеркивалось, что «борьба за социалистический реализм есть для нас продолжение той постоянной борьбы на идеологическом фронте, которую мы ведем против культуры загнивающего империализма, против всего того, что чуждо, враждебно нам в искусстве умирающего буржуазного общества. Упадочному, человеконенавистническому искусству империалистической буржуазии мы противопоставляем искусство жизнеутверждающее, которое правдиво отражает действительность, сознательно служит интересам народных масс в их борьбе за социализм. … В последнее время для всех нас стало очевидно, что культ личности, действительно, имел очень тяжелые последствия для нашего искусства. Он привел в художественной практике к отступлениям от самого существа социалистического реализма, да и теория социалистического реализма стала пониматься и трактоваться подчас совершенно неверно» (Аникст, 1957: 38-39).

А. Аникст утверждал, что «обозначились следующие точки зрения на понятие социалистического реализма: 1. Социалистический реализм есть мировоззрение. 2. Социалистический реализм есть принцип художественного творчества. 3. Социалистический реализм есть стиль. 4. Социалистический реализм есть метод нашего искусства. … Я считаю, что из четырех имеющих хождение определений социалистического реализма наиболее правильно то, согласно которому социалистический реализм — метод. … Метод в искусстве — это не сумма общеобязательных приемов и норм, но средство достижения творческих целей, путь, определяющий существо художественного направления. … Я понимаю метод как отношение художника к стоящим перед ним творческим задачам. Художественный метод — это подход художника к жизни и способ обработки явлений действительности в процессе создания произведения искусства. … В социалистическом реализме идеология революционного социалистического пролетариата составляет самую сущность, самую сердцевину этого нового искусства. Оно выросло не как результат открытия какой-то новой техники в области изобразительных средств — оно явилось как один из результатов прогрессивного социального движения, выражающего самое передовое общественное сознание эпохи. Исходя именно из этого, я и думаю, что, говоря о методе нашего искусства, мы правильно называем его методом социалистического реализма. Метод нашего искусства, конечно же, всем своим существом связан с социалистической действительностью, с стремлением постичь ее развитие и содействовать построению коммунизма» (Аникст, 1957: 40-41, 46).

Аналогичного мнения придерживался и кинокритик Я. Варшавский (1911-2000), писавший, что «социалистический реализм — это расцвет множества художественных школ. Теперь мы в этом наглядно убеждаемся. Надо и нам, зрителям, быть широко восприимчивыми к бесконечному разнообразию языка киноискусства» (Варшавский, 1962: 116).

О незыблемости принципов соцреализма писал в своей пересыпанной цитатами из партийных постановлений и речей тогдашнего секретаря ЦК КПСС Л. Ильичева (1906-1990) статье философ В. Толстых (1929-2019): «Высшая правда социалистического реализма выражается не в правдивости деталей и атмосферы (хотя и предполагает ее), а в

правде изображения главных конфликтов и противоречий эпохи, столкновения классов. И здесь социалистический реализм всегда выигрывает, ибо для него оказалось посильным раскрыть связь личности и общества. Ибо он — всегда «сражающийся» реализм» (Толстых, 1963: 28).

С этим подходом был полностью согласен и искусствовед Г. Недошивин (1910-1983), заверявший читателей, что «можно с социалистическим реализмом полемизировать, можно его не принимать до времени, но нельзя сбросить со счетов завоеванный им во всем мире авторитет, его определяющее влияние на искусство, а в особенности — на широкие массы. Никакие уродства формалистического распада, никакие эксцессы субъективизма и эстетства неспособны заслонить триумфального подъема социалистического искусства» (Недошивин, 1964: 18).

В этом контексте киновед Е. Громов (1931-2005) напоминал, что «ревизионисты и догматики сомкнулись друг с другом, поскольку как те, так и другие отделяли глубокой пропастью мировоззрение художника от его творчества, метафизически отделяя тем самым художественно-образный строй мышления от логического. В результате получалась искаженная картина творческого процесса: мол, мировоззрение — это теория, это нормативное мышление, а вот образное мышление — конкретно-чувственно, эмоционально, оно и есть сфера исключительного выражения творческой индивидуальности. Разгорались споры, даже малопонятные споры, к примеру, дебатировался вопрос: от чего идет художник, от образа к мысли или от мысли к образу, как будто художественное творчество не включает в себя с абсолютной необходимостью и теоретическое и конкретно-образное мышление, хотя бы уже потому, что отбор жизненного материала невозможен без анализа и синтеза» (Громов, 1963: 28).

Философ А. Зись (1910-1997) в своей объемной статье (с цитатами высказываний Ленина и Хрущева) защищал соцреализм от ревизионизма, ссылаясь на венгерских и иных «ревизионистов»: «Борьба против догматизма и начетничества неразрывно связана с борьбой против ревизионизма. Мы не вправе забывать о том, что под видом критики догматизма нередко выступают ренегаты марксизма — ревизионисты, пытающиеся опорочить творческий метод нашего искусства и вместе с тем основные принципы советской идеологии. … Эти ревизионистские взгляды по существу являются капитуляцией перед буржуазной идеологией. В настоящее время полностью раскрыта подлая и коварная роль, которую сыграли ревизионистские, по существу подстрекательские выступления участников кружка Петефи в идеологической подготовке контрреволюционного мятежа в Венгрии осенью 1956 года. А ведь речь идет о тех самых дискуссиях в кружке Петефи, относительно которых Г. Лукач говорил, что они имеют «положительное значение» в борьбе против догматизма. … В злобных нападках на метод социалистического реализма особенно полно обнаруживается политический и эстетический смысл ревизионистских концепций в искусстве. Ревизионисты в эстетике широко подхватили используемое всеми врагами социализма словечко «сталинизм» для борьбы против искусства социалистического реализма» (Зись, 1958: 140, 136).

В то же время, — подчеркивал А. Зись, — «сознательное овладение методом социалистического реализма предполагает наличие у художника марксистского мировоззрения — научной основы всей нашей социалистической идеологии. Факты убедительно доказывают, что беззаботность и равнодушие художника в вопросах мировоззрения, расплывчатость идейных позиций наносят ущерб творчеству, ведут к искажению жизненной правды, разрушают художнический талант» (Зись, 1958: 140).

С вредными буржуазными влияниями боролся на страницах журнала «Искусство кино» и философ Е. Вейцман (1918-1977). В данном случае речь шла о фрейдистской концепции личности, которая «широко проникла в литературу, живопись, театр и кинематограф и претендует на проникновение в «душу современного человека. … Опасность фрейдистских концепций заключается в том, что они находят свое выражение отнюдь не только в абсурдных, сюрреалистических композициях. Они проникают и в то искусство, которое стремится к отражению жизни в формах самой жизни, которое несет в себе, как было сказано, прогрессивные, обличительные тенденции» (Вейцман, 1962: 130, 132). Таким образом, по мысли Е. Вейцмана, «критика фрейдистских концепций и в этике, и в психологии, и в искусстве — это борьба против пессимистических идей бессилия человека перед темным миром «бессознательного» в защиту философии жизни,

торжествующего гуманизма и веры в неисчерпаемые возможности человеческого разума. Это борьба за нового человека, человека коммунизма» (Вейцман, 1962: 138).

Е. Вейцман считал, что в «киноведении приходится встречаться с однобокой тенденцией рассматривать новые явления западного киноискусства главным образом с точки зрения их стилистики, средств выразительности, технических приемов, — одним словом, того, что часто называют «языком» кино, понимая под этим лишь внешнюю форму. К сожалению, анализ произведения киноискусства далеко не всегда углубляется до выявления их идеологической сути, до выяснения того, какая в сущности концепция жизни, концепция человека в них содержится. Между тем только в глубокой связи с анализом идейного содержания займет должное место и рассмотрение изобразительных средств и стиля. Таково, как всем известно, элементарное требование марксистского анализа. Нашему киноведению, может быть, следует с большей научной строгостью подходить к оценке течений, направлений и тенденций зарубежного киноискусства, уточняя их объективные основы, а главное — их связи с общей идейной обстановкой в духовной жизни Запада. … … Это тем более необходимо по той причине, что некоторые советские художники, не определив достаточно точно своего отношения к явлениям буржуазного киноискусства, увлекаются найденными там новыми и острыми средствами выразительности, заострением тех или иных режиссерских приемов, не замечая, что при этом в наше кино переносится порой и чуждое нам в философском отношении видение мира» (Вейцман, 1963: 37-38).

Во второй половине 1950-х годах на стилистике некоторых советских фильмов («Чужие дети» и др.) с большим опозданием сказалось влияние итальянского неореализма. В связи с этим журнал «Искусство кино» опубликовал теоретическую статью философа Л. Когана (1923-1997), в которой тот писал, что «тема народа в неореализме органически перерастает в тему человеческой солидарности, единения простых людей. Многое в нем несет на себе яркий отпечаток основной идеи нашего века — идеи социализма; стихийное влечение к социализму — одна из основных черт его произведений. Потому и критика буржуазных порядков в неореализме сильнее, чем в буржуазном критическом реализме прошлого и настоящего. Вот почему в очень и очень многом создатели этих фильмов — наши единомышленники и друзья. Вот почему миллионы советских людей с искренним волнением и большой теплотой приняли фильмы итальянского неореализма» (Коган, 1958: 145).

Однако дружба дружбой, но, как тут же подчеркнул Л. Коган, «мы не можем не видеть и существенных отличий творческого метода неореализма от реализма социалистического. (Коган, 1958: 145), так как «одним из существенных водоразделов между неореализмом и реализмом социалистическим является наличие в последнем боевой революционной романтики, являющейся органической составной частью социалистического реализма. Именно этой революционной романтики, романтики подвига и борьбы так не хватает итальянскому неореализму. Его фильмы очень человечны, но они не воспевают Человека с большой буквы. … Поэтому механический перенос художественных приемов неореализма в искусство социалистического реализма принципиально невозможен» (Коган, 1958: 146-147).

С мнением Л. Когана был солидарен и один философ — В. Муриан (1926-2004), отмечая, что «как бы ни была остра критика буржуазного мировоззрения и буржуазного образа жизни, идущая изнутри, она не сможет достичь своей цели, если художник абстрагируется от живых условий действительности, от ее социального и классового смысла, если он рассматривает человека и общество «вообще». … Главная беда здесь в том, что абстрактно-гуманистический взгляд на мир разоружает человека в острейших социально-политических схватках современности» (Муриан, 1965: 10).

Еще один — философ Л. Столович (1929-2013) — со ссылками на речи Н. Хрущева и подчеркиванием «социалистическом гуманизме» в воспевающем беспощадный террор фильме «Ленин в 1918 году» в своей теоретической статье, традиционно предостерегая кинематографистов от «вреда формализма», писал, что «современность … — важнейшее условие художественности самого содержания искусства. Но не только содержания. В подлинно художественном произведении должна быть современной и форма. Разумеется, новаторство не может не опираться на художественную традицию, но оно обязано продолжать ее, чтобы выразить свое время. Это главное, так как забота о новизне

формы, будучи самоцельной, ни к чему, кроме как к псевдоноваторскому, формалистическому экспериментированию привести не может» (Столович, 1960: 76).

Частично соглашаясь с Л. Столовичем, киновед Г. Кремлев (1905-1975) отнесся к тематике формализма более «оттепельно»: «Наше киноискусство выдержало долгую и упорную борьбу против безыдейности и формализма, против отрыва содержания от формы, против ее фетишизации. Однако, отстаивая правильные позиции, иные участники этих дискуссий превращали форму в жупел, насаждали своеобразное недоверие и пренебрежительное отношение к ней, а художники, проявлявшие заботу о совершенствовании своего профессионального мастерства, частенько подвергались; несправедливому обвинению в тяжких грехах формализма» (Кремлев, 1961: 117).

Идеологические подходы доминировали и во многих «оттепельных» статьях журнала «Искусство кино», посвященных кинокритике.

Так режиссер С. Герасимов (1906-1985) настоятельно убеждал читателей, что в эпоху «оттепели» «особенно важную роль сейчас призвана сыграть критика. Но именно здесь-то, мне кажется, пока еще наличествует наибольшая разноголосица, случайность и поверхностность суждений, а порой и прямая безответственность. Внешняя «храбрость»... иных выступлений в конце концов не ставят себе иной цели, кроме отказа от «традиционных» позиций в оценке произведений литературы и искусства. Соизмерение собственной критической позиции с общественным критерием, с общественным опытом в таких случаях предается забвению, и взамен выдвигается пафос субъективистских оценок... Отрицание, исключение рационального начала в художественном творчестве и противопоставление ему стихийного интуитивизма от века являлось основой всяческого антиреализма. И под тезисом от образа к мысли наверняка двумя руками подпишется любой поборник субъективного идеализма» (Герасимов, 1963: 8-9).

С назначением на должность главного редактора «Искусства кино» кинокритика Л. Погожевой (1913-1989) формат журнала во многом изменился: стали публиковаться письма читателей, обсуждалась тематика кинообразования школьников и кинолюбительства, увеличилось число рецензий на фильмы и появились отчеты о «круглых столах», проведенных редакцией.

Один из таких «круглых столов», проведенный в 1957 году, был посвящен кинокритике. На нем четко обозначился политический вектор, которого придерживались в ту пору участники.

Режиссер документального кино И. Копалин (1900-1976) посетовал, что журнал «Искусство кино» «до сих пор не опубликовал значительных статей, в которых пропагандировались бы решения XX съезда КПСС по вопросам идеологии. Надо по-новому посмотреть на пройденный нашей кинематографией путь, развивать ее лучшие, революционные, боевые традиции и отбросить прочь все то, что сковывало творческие силы советского художника в годы распространения культа личности. Нельзя подходить к новым картинам с устаревшими критическими мерками, нельзя мириться с малейшими признаками лакировки, упрощения жизни (За..., 1957: 1-2).

Киновед Н. Лебедев (1897-1978) «поставил перед журналом несколько задач: Повседневная, непримиримая, нещадная борьба со все еще очень живучими психологией и «творческим методом», получившими большое распространение среди кинематографистов в годы культа личности Сталина, — с беспринципностью в жизни и искусстве, отрывом от народа и уходом от правды, угодничеством и боязнью критики. Неустанное, настойчивое, квалифицированное разъяснение ленинских, подлинно большевистских установок в области искусства, повседневное — на конкретных примерах — внедрение их в практику советского кино. Возврат к этим установкам — гарантия нового, мощного подъема художественного творчества» (За..., 1957: 6).

Киновед Д. Писаревский (1912-1990) считал, что «из поля зрения исследователей выпадала сложнейшая проблема слияния, взаимодействия в единой ткани художественного произведения различных искусств, их комплексного воздействия на эмоциональное восприятие зрителя. ... Нашему киноведению до сего времени не хватало вкуса к исследованию истории рождения крупнейших произведений, к глубоким раскопкам материала, к сопоставлению вариантов — к тому, что составляет интереснейшую сторону многих лучших работ по литературоведению, что помогает раскрыть творчество «изнутри», именно как процесс» (Писаревский, 1961: 94).

Один из бывших редакторов «Искусство кино» Н. Семенов (1902-1982) (в 1957 году он занимал пост заместителя Министра культуры РСФСР) настаивал на том, что «надо вступать в полемику и с нашими зарубежными критиками. Мы знаем, что наши фильмы критикуют в других странах иногда с дружеских, а иногда и с вражеских позиций. Борьба с вражеской идеологией в области искусства — одна из важнейших задач журнала» (За..., 1957: 4).

В дни работы Всесоюзной творческой конференции работников советской кинематографии (28 февраля – 4 марта 1958) состоялся еще один «круглый стол» киноведов и кинокритиков, на которой главный редактор журнала «Искусство кино» Л. Погожева напомнила, что «характерная для современного периода активизация того, что может быть названо началами положительными, прогрессивными, сопровождается одновременно активизацией и реакционных, враждебных нам сил. Эти силы продолжают наступление на основы нашего искусства — на метод социалистического реализма. Причем если отбросить различные личины, которыми маскируется это наступление, то сущность его заключается в попытках подвергнуть ревизии положения марксизма в искусстве, в пропаганде идеализма в философии и эстетике, индивидуализма в морали. Эти особенности современной жизни не могут не волновать нас, мы не можем к ним относиться с пассивностью и равнодушием, подчас занимаясь в критике узкими и частными проблемами, ограниченным «рецензированием» отдельных явлений искусства и литературы. Критика тогда сильна, когда она связана с народом, когда она защищает по-большевистски строго, принципиально, взыскательно те культурные ценности, которые сегодня на вооружении у народа и партии» (Навстречу..., 1958: 3).

Аналогичные мнения киноведов и кинокритиков были высказаны на дискуссии «Партийность искусства и индивидуальность художника», состоявшейся в 1962 году.

Разумеется, как и ранее, журнал «Искусство кино» уделял достаточно внимания идеологической борьбе с западными киноведческими концепциями.

Так киновед и сценарист Н. Абрамов (1908-1977) выступил против искажения зарубежными кинокритиками истории советского киноискусства, обращая внимание читателей журнала на то, что «не слишком многочисленная, но все же влиятельная группа реакционных буржуазных кинокритиков враждебно относится к советскому киноискусству, откровенно стремится опорочить его историческую роль и значение. Здесь в первую очередь нужно назвать французских критиков и историков кино Бардеша и Бразильяка. Симптоматично, что Морис Бардеш после второй мировой войны был казнен, как агент германского фашизма. ... Когда буржуазные историки кино переходят к советскому киноискусству 30-х годов, они в равной мере ополчаются и на метод социалистического реализма, и на принцип партийности в искусстве, и на проявления культа личности Сталина. А между тем именно в условиях культа личности метод социалистического реализма истолковывался нередко догматически и искажался. Это приводит иногда к своеобразному парадоксу: тот или другой зарубежный критик, искренне восхищаясь лучшими произведениями советского киноискусства, в то же время яростно оспаривает метод, которым они созданы. Почему? Да только потому, что метод был сформулирован некоторыми искусствоведами узкодогматически и в таком виде получил известность за рубежом» (Абрамов, 1963: 10, 14).

В этом же ключе была написана статья с боевым названием «Лжете, мистер Брест!», где суровой критике была подвергнута монография Б. Бреста об истории украинского кино, опубликованная в США (Брест, 1962).

Киноведы Н. Капельгородская (1932-2005) и Н. Тритиниченко считали, что, «стоя на реакционных позициях буржуазного национализма, Берест яростно отрицает общность в материальном и духовном развитии русского и украинского народов, стремясь во что бы то ни стало доказать близость украинской культуры к «западной», то есть буржуазной. Он повторяет на каждой странице, что украинское киноискусство избрало какой-то особый путь, а не развивалось как составная часть всей советской кинематографии... Но эти попытки Б. Береста тщетны. Подобного взгляда на развитие украинского советского киноискусства не разделяют даже зарубежные критики, за что им тоже достается от Б. Береста. Он обрушивается на западных историков за то, что они увязывают успехи украинской и общесоюзной кинематографии воедино, и предлагает им рассматривать как чисто украинское киноискусство лишь те произведения, где авторы-

украинцы изображают героев-украинцев. ... Книга Б. Береста — наглядное тому доказательство: она является одним из образчиков бездарной фальсификации истории украинского кино, рассчитанных на тех, кто ненавидит украинский народ и не желает замечать его победоносного движения к коммунизму» (Капельгородская, Тритиниченко, 1963: 97, 100).

19 июля 1962 было принято очередное Постановление ЦК КПСС под названием «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии», где отмечалось, что «в развитии кинематографии имеются крупные недостатки. Советское киноискусство еще не в полной мере выполняет свою роль в коммунистическом воспитании народа. Создатели кинофильмов не всегда учитывают идейно-художественную силу влияния кино — самого массового из искусств — на формирование взглядов и убеждений, эстетических вкусов и поведения миллионов людей, особенно молодежи. На экраны страны выходит большое количество слабых в идейно-художественном отношении кинофильмов, справедливо осуждаемых зрителями. ... Советская кинематография призвана силой своего идейно-художественного воздействия воспитывать трудящихся в духе принципов морального кодекса строителей коммунизма, вести непримиримую и беспощадную борьбу против буржуазной идеологии, против тунеядства, недобросовестного отношения к труду, нарушения норм и правил социалистического общежития, всяческих проявлений бесхозяйственности, бюрократизма — всего того, что наносит ущерб интересам Советского государства, нашего социалистического общества» (Постановление..., 1962).

Своего рода позитивной реакцией на данное Постановление можно считать теоретические статьи киноведа И. Вайсфельда (1909-2003), который отмечал, что «натурализм, поверхностная фиксация быстротекущих впечатлений, утрата прогрессивной философской позиции — вот опасности, которые подстерегают художника» (Вайсфельд, 1963: 108), а «индивидуализм и субъективизм проявляются в эстетическом снобизме, отсутствии интереса к действительности, в такой самососредоточенности, погружении в себя, которые опустошают художника. (В социалистических странах встречались и встречаются художники, испытавшие на себе в той или иной степени влияние этой буржуазной упадочной «традиции»)» (Вайсфельд, 1966: 8).

Градус политизации в теоретических статьях, опубликованных в журнале «Искусство кино» особо повысился в последний «оттепельный» год – 1968, ознаменованный майской «студенческой революцией» (частично маоистски и троцкистски настроенной) во Франции и временной победой «социализма с человеческим лицом в Чехословакии, сокрушенной вторжением советских войск.

В связи с этими событиями журнал «Искусство кино» опубликовал ряд теоретических статей, суть которых можно было свести к единому лозунгу: «Ревизионизм не пройдет!».

Так философ Г. Куницын (1922-1996), до 1966 года работавший в аппарате ЦК КПСС, опираясь на цитаты из речей тогдашнего Генерального секретаря ЦК КПСС Л. Брежнева (1906-1982) писал, что «под предлогом «азбучности», «устарелости» или «неприменимости» политических критериев в оценке произведений искусства некоторые простачки готовы отказаться от партийности и классовости в творчестве или преуменьшить их значение. В литературной критике подчас возникают захватанные буржуазией понятия «без прилагательных» — «просто» гражданственность, «просто» реализм и гуманизм и т.п.» (Куницын, 1968: 1), проблема исследования связей политики и искусства осложнилась «из-за того, что наряду с откровенно буржуазными идеологами и ревизионистами против ленинского учения о художественном творчестве выступили китайские догматики и сектанты. Они невиданным образом вульгаризируют связь искусства с политикой, приписывая художникам, каждому без исключения, сознательное стремление представлять жизнь лишь в аспекте, сугубо политически выгодном тому или иному классу. ... Казалось бы, полярные противоположности здесь разительно сходятся. Ведь подобную же односторонность, политическую ложь стремилась и стремится навязать художникам именно буржуазия» (Куницын, 1968: 4).

Эту позицию Г. Куницына разделял в 1968 году и режиссер С. Герасимов (1906-1985). В своей статье «Наступательная сила нашего искусства», пересыпанной словами

«КПСС, коммунистические идеалы, пленум, враги, идеологические диверсии, события в Чехословакии» и пр., он утверждал, что «концепция сердитого, а точнее — раздраженного взгляда на мир давно уже стала единственным критерием художественности в современной буржуазной эстетике и критике. ... [зарубежные] критики в своем ниспровергательском пафосе, направленном на уничтожение социалистического реализма ... обзывают нас жалкими прикладниками, слугами государства, противопоставляя нашему целеустремленному искусству искусство «свободное», читай: социально-бездумное, отражающее хаос и жестокость существующих людских отношений в окружающем их мире» (Герасимов, 1968: 9, 20).

С. Герасимову вторил критик А. Михалевич (1907-1973) Ссылаясь на решения апрельского Пленума ЦК КПСС 1968 года, он еще раз напоминал об обострении идеологической борьбы с Западном и тех угрозах, которые могут подстерегать советских «эпигонов» зарубежных кинематографических тенденций: «Ну разве не обидно «догонять» буржуазный провинциализм, забывая или не спеша разрабатывать золотую жилу того принципиально нового, что утверждает себя в социалистической действительности и новом человеке? Разве не обидно растрачивать себя на сомнительные поиски?! «Отчуждение?» — И у нас! «Некоммуникабельность?»— И у нас! «Дегероизация?» — И у нас! «Сексуальная революция?» — И у нас! Нехитрая, право, наука! Конечно, нельзя закрывать глаза на то, что есть процессы, проблемы и заботы в какой-то мере общие, но только в какой-то мере. Всем этим нужно заниматься трезво, умно, последовательно» (Михалевич, 1968: 7).

Теория и история кинематографа

Вместе с тем в журнале «Искусство кино» эпохи «оттепели» были опубликованы и гораздо менее политизированные теоретические статьи. В частности, статьи (Блейман, 1961: 66-78; Фрейлих, 1968: 69-87 и др.), в значительной степени реабилитировавшие теоретические концепции С. Эйзенштейна, Л. Кулешова и В. Пудовкина подвергавшиеся критике в 1930-х – 1940-х годах.

Например, статья киноведа С. Гинзбурга (1907-1974) была посвящена анализу теоретического наследия С. Эйзенштейна и В. Пудовкина, в которой он утверждал, что «наше киноведение и критика в неоплатном долгу перед С.М. Эйзенштейном и В.И. Пудовкиным. Творческие и теоретические поиски этих замечательных художников, кино, закладывавших основы революционного киноискусства, в течение целого ряда лет либо извращались, либо замалчивались. ... В течение ряда лет наша критика почти ничего не писала о поисках и достижениях кинематографических новаторов. Если же она упоминала об этих мастерах, то чаше всего, чтобы осудить допущенные ими ошибки. Существовали даже специалисты по «проработке» художников, чье творчество составляет национальную гордость советской кинематографии. ... Сейчас вместе со всем советским искусствоведением наша кинематографическая теория высвобождается от тех догматических напластований, которые мешали не только правильно осмыслить пройденный путь, но и верно решать новые, сегодняшние задачи советского киноискусства. И теперь историки и критики кино обязаны с подлинно марксистских позиций, безо всякой групповой предвзятости, основываясь на широком и объективном изучении фактов художественной жизни в их конкретно историческом значении, переосмыслить опыт советской кинематографии 20-х годов» (Гинзбург, 1956: 82-83).

В «оттепельных» условиях С. Гинзбург, по-видимому, решил, что реабилитировать теоретические концепции С. Эйзенштейна следует под понятным вышестоящему начальству знаменем соцреализма и народности: «Партийность, коммунистическая идейность есть специфическая черта искусства социалистического реализма. И именно эти качества отличают творческие и теоретические поиски Эйзенштейна, обусловливают значение лучших его фильмов как этапных произведений советского кино на пути к овладению новым, революционным художественным методом. ... Работа С.М. Эйзенштейна по воплощению в киноискусстве образа революционного народа, работа С.М. Эйзенштейна по созданию теории монтажа как средства реалистического отображения действительности средствами кино, его исследования по установлению связей между монтажными принципами киноискусства и художественными средствами реалистической прозы и поэзии — все это сыграло огромную роль в борьбе за утверждение метода социалистического реализма в художественной кинематографии»

(Гинзбург, 1956: 85-86).

Вместе с тем статья С. Гинзбурга ни в коей мере не означала полной реабилитаций теоретических взглядов классиков советского кино: «Мы знаем об ошибках теории монтажа аттракционов, и об ошибках теории интеллектуального кино, и об ошибках теории планировки, изложенной в статье «За кадром», и еще о многих-многих других ошибках Эйзенштейна. ... Пудовкину в его статьях не удалось до конца преодолеть переоценку монтажа. Он видел в монтаже не средство режиссерского творчества в киноискусстве, а художественный метод. Эта ошибка в равной мере сказывается в статьях разных лет. ... Столь же ошибочен был и опыт применения приема «лупы времени», прокламированный Пудовкиным в статье «Время крупным планом» (Гинзбург, 1956: 86, 88-89).

В защиту теоретических взглядов С. Эйзенштейна выступил (правда, также с оговорками) и киновед И. Долинский (1900-1983): «Возьмем, к примеру, изложение в исследованиях по истории кино теории Эйзенштейна («монтаж аттракционов», «эмоциональный сценарий», «интеллектуальное кино»). О них всюду отзываются отрицательно, и получается смешной парадокс, который с улыбкой замечают даже самые юные студенты ВГИКа. Эйзенштейн превозносится как основоположник советского кино, как глава новаторского течения, а теории его и фильмы, поставленные согласно этим теориям, оказываются почти сплошь формалистическими» (Долинский, 1960: 102).

Еще более позитивно к теоретическому наследию С. Эйзенштейна отнесся киновед С. Фрейлих (1920-2005), подчеркнув, что «труды Эйзенштейна поразительно актуальны. Он был прозорлив, его рассуждения об искусстве сохранят не только исторический интерес — они еще долго будут советчиками в решении вопросов живой кинематографической практики» (Фрейлих, 1964: 35).

А киновед Л. Козлов (1933-2006) утверждал, что «высшее достоинство Эйзенштейна как художника-идеолога, художника-теоретика выявляется именно в том, с какою последовательностью он наводил порядок идеи в своем художественном мире. В том, с какой твердостью и уверенностью он каждый раз воссоздавал и решал противоречие идеи с объектом, идеала с реальностью. В том, с какой неизменностью он стремился приводить свою идею — идею единства — к ее истинному содержанию и смыслу» (Козлов, 1968: 76).

Несколько теоретических статей в журнале эпохи «оттепели» были посвящены теме природы и специфики кинематографа.

Так киновед А. Вартанов (1931-2019) писал, что «сами по себе ракурс, монтаж, план не имеют никакого смысла и тем более не составляют специфики кино. Все это — средства воплощения образа, кинематографическая форма. Понятие бытия кинообраза неотделимо от формальных средств, включающих в себя не только те, которые отличны от таковых в других видах искусства, но и общие с ними, однако выступающие в новом качестве. Использование в киноискусстве словесных форм или форм пространственно-композиционного решения принципиально иное, чем в литературе или в живописи, хотя материал, из которого эти формы возникают, один и тот же. ... Специфика вида искусства (например, кино) — в бытии образа в художественном произведении (кинофильме). Поэтому в искусстве специфично содержание в тесном единстве с формой — единство содержания и формы. Специфичность содержания в том и состоит (такова диалектика искусства!), что оно выражается в произведении не иначе, как средствами специфического для данного вида искусства материала и выливается в определенную, только данному содержанию соответствующую (и вместе с тем специфическую) форму. Итак, специфика кинематографа проявляется в бытии кинообраза» (Вартанов, 1956: 83).

Со взглядами А. Вартанова вступил в полемику венгерский киновед К. Немеш: «Значит, ход мысли Вартанова таков: специфика вида искусства — это чувственно-познавательные границы приближения к содержанию объективного мира; наиболее полно выражает эту специфику содержание, то есть художественный образ; отсюда вывод - специфика кинематографа проявляется в бытии кнннообраза. Действительно ли в этом определении дана специфика вида искусства? Думается, что нет. Дело в том, что раскрытие взаимосвязей есть только момент на пути познания сущности. Нужно еще уловить причину, которая в конечном счете есть определяющая. Специфику содержания, то есть художественного образа, Вартанов поставил в зависимость от чувственно-познавательных границ данного вида. Однако, во-первых, это только количественное

определение которое без выяснения качественного перехода никак не может объяснить специфичности содержания, во-вторых, не выяснено, чем же определяются эти чувственно-познавательные границы. … художественный образ вовсе не равен содержанию, как это представляется Вартанову, а является уже завершенным художественным отражением действительности. Именно поэтому выяснить специфику художественного познания (искусства) можно только через него» (Немеш, 1956: 83-84).

Продолжая дискуссию, критик К. Пиотровский писал, что в целом статьи А. Вартанова и К. Немеша «дают возможность считать отныне окончательно разбитой точку зрения тех, кто выводит специфику кино из его формальных средств, кто не желает видеть специфичности самого содержания киноискусства, кто, наконец, не понимает, что проблема специфики предмета кино не только имеет право на существование, но является определяющей в разработке теории кино, если она действительно хочет идти по пути материалистической эстетики» (Пиотровский, 1956: 74).

В рамках данной дискуссии киновед И. Вайсфельд (1909-2003) попытался подкрепить свою точку зрения «марксистско-ленинским учением», выделив «три разновидности вульгарно-социологического подхода к сценарию и фильму: отрицание отдельного жизненного явления как предмета искусства, «выпрямление» характера и механическое копирование литературы. Своеобразие вульгарного социологизма в кино в настоящее время заключается в том, что он принял новые, не всегда легко распознаваемые формы, и работники кино поддаются его влиянию чаще всего неосознанно, вследствие того что пережитки вредных эстетических взглядов остаются вне критики. Чтобы расчистить дорогу новому, следует полностью восстановить испытанные марксистско-ленинские критерии оценки явлений искусства, принесшие в свое время советскому кино небывалые победы и поставившие его в авангарде мировой художественной кинематографии» (Вайсфельд, 1956: 16). А киновед Л. Козлов (1933-2006) напомнил, что «задачи создания теории киноискусства, изучения его эстетических особенностей необходимо диктуют обращение к теории тех искусств, которые кино питают; говоря шире, — к общеэстетическому наследию. Второй источник — свидетельства практиков современного кино. Ими накоплены богатые наблюдения. Эти наблюдения сохраняют живое дыхание искусства, но имеют значение далеко не только эмпирическое» (Козлов, 1956: 90).

С этими теоретическими подходами был в целом согласен и киновед С. Фрейлих (1920-2005): «Кино — синтетическое искусство. С живописью и скульптурой его сближает непосредственное воздействие зрительного образа; с музыкой — ощущение гармонии и ритма через мир звуков; с литературой — способность сюжетного отображения мира во всех его связях и опосредствованиях; с театром — искусство актера. В то же время каждому из этих искусств кино оставляет его материал и его выразительность. И кино знает искусство исполнителя, но не может быть в нем непосредственного исполнения актера; и кино — искусство живописное, но нет в нем неповторимого, реально ощутимого мазка кисти художника. Ни одно из них кино не может заменить, ибо соединяет лишь противоположные качества их. Речь идет именно о синтезе, а не о смешении. Кино различными своими свойствами близко и театру, и живописи, и литературе, но это не есть ни то, ни другое, ни третье: кино объемлет в себе все эти искусства и в то же время выражает все их различие. В противном случае кино не могло бы самостоятельно решать задачи изображения действительности» (Фрейлих, 1961: 110).

Вопросам строения фильма, монтажа и кинематографического образа было посвящено еще несколько теоретических статей, опубликованных в журнале «Искусство кино» во второй половине 1950-х и в 1960-х (Альтшулер, 1957: 119-124; Блейман, 1961: 117-120; Вайсфельд, 1967: 19-29; Вартанов, 1967: 60-65; Голдовский, 1956: 92-99; Дзиган, 1958: 123-131; Ждан, 1964: 48-59; Канделаки, 1956: 90-93; Кладо, 1962: 90-102; Козлов, 1961: 115-117 и др.).

На этом академическом фоне выделялась написанная живым, ярким языком статья режиссера А. Тарковского (1932-1986), в которой он смело утверждал, что «кино есть прежде всего запечатленное время»: «Но в какой форме время запечатлевается кинематографом? — писал А. Тарковский — Я определил бы эту форму как фактическую. В качестве факта могут выступать и событие, и человеческое движение, и любой реальный предмет, причем этот предмет может представать в неподвижности и

неизменности (поскольку эта неподвижность существует в реально текущем времени). В этом, по-моему, и нужно искать корень специфики киноискусства. ... Время, запечатленное в своих фактических формах и проявлениях, — вот в чем заключается для меня главная идея кинематографа и киноискусства. Эта идея позволяет мне думать о богатстве неиспользованных возможностей кино, о его колоссальном будущем. ... Зачем люди ходят в кино? ... Человек идет туда за жизненным опытом — потому что кинематограф, как ни одно из искусств, расширяет, обогащает и концентрирует фактический опыт человека, но при этом он его не просто обогащает, а делает длиннее, значительно длиннее, скажем так. Вот в чем действительная сила кино — а не в «звездах», не в шаблонных сюжетах, не в развлекательности» (Тарковский, 1967).

Теоретическая статья М. Маркова была посвящена закономерностям восприятия искусства, в которой он утверждал, что «конечным результатом восприятия искусства являются действия, изменение сознания, а отсюда и поведения воспринимающего. Именно таково особое качество искусства в отношении идей, которое оно несет в себе. Другой разговор, что эти идеи могут быть неправильными, дезориентирующими. В таком случае талантливо или хотя бы просто «ловко» созданное произведение искусства может причинить огромный вред обществу. Надо сказать, однако, что интерес, проявляемый к определенным идеям, значительная общественная потребность в них могут в какой-то мере и сами по себе очень усилить воспринимаемость произведений искусства, заключающих в себе эти идеи, если такие произведения создают хотя бы минимальные условия для перенесения» (Марков, 1957: 98).

Также рассуждая об особенностях восприятия киноискусства массовой аудиторий, сценарист и режиссер Л. Гуревич (1932-2001) писал, что «в споре со сторонниками эмоционального, поэтического кинематографа приверженцы сдержанности и плавности выдвигают как аргумент возросший уровень зрителя, которому не нужны «подсказки», который «сам в состоянии все понять». Речь идет о расчете на образное мышление кинозрителя, об активном соавторстве миллионов. ... хотя, если говорить начистоту, статистика кинопроката пока еще не дает оснований ликовать по поводу возросших требований или возросшего вкуса массового зрителя. ... Более того, не раз и не два примитив и бездарность на экране прикрываются флагом «зрителю нравится». ... И потому надеяться на образное мышление зрителя можно, лишь пробуждая это мышление. В наши дни нисколько не устарело высказывание С.М. Эйзенштейна: «Зритель из ткани своих ассоциаций творит образ по точно направляющим изображениям, подсказанным ему автором». Такая мобилизация активности зрителя, вовлечение его в сотворчество возможны в том случае, если художник опирается на ассоциативность мышления, характерную для человека наших дней, чей круг интересов и связей разнообразен, а возможность сопоставлять безгранична» (Гуревич, 1961: 37).

Киновед Е. Добин (1901-1977) пытался разобраться в отличиях поэтического и прозаического кинематографа: «Прозаическое (или точнее, повествовательное) начало движимо стремлением к многосторонности. ... Поэтическому или, иначе говоря, «метафорическому» началу этот стимул не свойствен. Мы наблюдаем здесь ориентацию на лаконизм, сгущенность. Многообразие явления сведено к одному фокусу. Молниеносно сближены далеко отстоящие явления и вещи. Целое и сложное выражено одной «выхваченной» деталью. Повествование «экстенсивно». Оно говорит о многом: о внешней среде и обстоятельствах, о событиях и отношениях, о внутренней жизни человека и о закономерностях общественной жизни. «Метафорическое» начало, наоборот, интенсивно. Отдельные стороны, черты, грани — сгущены, педалированы. На них сосредоточено образное зрение. В метафорическом начале обобщение выдвинуто на первый план. Но обобщение это существенно иное, чем в повествовании. В известной статье «Монтаж 1938» С. Эйзенштейн противопоставляет два художественных принципа: монтажный и изобразительный. Эйзенштейн — сторонник первого и противник второго. «Монтажный» путь — «подлинно образный». «Изобразительный» путь — «плоскостной», «протокольный», «информационный». Разделение это в общем соответствует разграничительной линии между «поэтическим» и «прозаическим» (Добин, 1960: 94).

Однако Е. Добин считал (и на наш взгляд, справедливо), что «увлекшись своими грандиозными открытиями, Эйзенштейн, Пудовкин и другие переоценили возможности

«поэтического» языка. Они пали жертвой иллюзии, что можно создать целостное кинопроизведение, где художественным стержнем была бы метафора, а повествование — дополнением к метафоре» (Добин, 1960: 97).

В самом деле, трудно не согласиться с тем, что «поэзия» в кино не существует без «прозы». Метафорическое начало не суверенно, не всеобъемлюще. При всей своей силе, выразительности и красоте само по себе, без опоры на повествование, оно не в состоянии создать целостный человеческий образ, многогранное отражение действительности» (Добин, 1960: 100).

Кроме того, Е. Добин тонко подметил, что в советском кинематографе 1920-х «могущество метафоры черпалось в ее революционном пафосе. Когда возникла иллюзия, что сила — в самом приеме, метафора начала соскальзывать в аллегоризм, надуманный и холодный» (Добин, 1960: 102).

Как и в прежние десятилетия, журнал «Искусство кино» в 1956-1968 годах публиковал немало статей, посвященных теме кинодраматургии.

Киновед А. Вартанов (1931-2006) отстаивал свою точку зрения на сценарий, как произведение киноискусства, а не литературы, подчеркивая, что «главную опасность представляют не увеличение размеров сценария, не склонность иных сценаристов сделать свое произведение удобочитаемым, а преобладание литературного мышления над кинематографическим» (Вартанов, 1959: 50).

С ним спорил киновед С. Фрейлих (1920-2005): «Сквозная мысль, пафос статьи Ан. Вартанова заключается в том, что он противопоставляет литературную и кинематографическую выразительность. Он их рассматривает как начала антагонистические. Автор приводит из современной сценарной практики немало примеров дурной литературщины и подвергает их резкой и, заметим, справедливой критике. В самом деле, сценарий, сплошь состоящий из литературных красот, реминисценций, доставляет большие хлопоты кинофабрике: литературная шелуха отлетает прочь, и остается очень мало для постановки. Но обобщений, которые делает Вартанов, и его выводов мы не разделяем. Киносценарий, заключает автор, не может относиться к виду художественной литературы, к творчеству, оружием которого является слово, — кинематографическая выразительность в другом. Не поспешны ли эти выводы Ан. Вартанова? … Слово не противостоит кинематографической выразительности. Оно — средство его достижения, оно — оружие сценариста. Нейтрализовать его — значит обезоружить сценариста и не только как писателя, но и как кинематографиста. Сценарий в равной мере произведение кинематографическое и произведение литературное» (Фрейлих, 1959: 71, 74).

Аналогичной точки зрения придерживался и драматург Л. Жежеленко (1903-1970): «Понимая, однако, какой жестокий приговор выносит он сценаристам, изгоняя их труд из пределов литературы, Ан. Вартанов спешит их утешить, объявив сценарий «полноценным произведением, но не художественной литературы, а кинематографического искусства». … Но для Вартанова литературность сценария и дурная «литературщина» — синонимы. И вместо справедливой войны против литературных фигур, не способных породить на экране пластический образ (это, действительно, распространенный в наших сценариях недостаток), он нападает на любую литературную образность, какими бы возможностями пластической реализации она ни обладала» (Жежеленко, 1959: 60, 64).

Сценарист и киновед М. Блейман (1904-1973) был не столь категоричен, полагая, что «напрасно некоторые оппоненты Вартанова, защищая «корпоративную честь», упрекают его в том, что он оперирует примерами из бесспорно плохих сценариев. Наоборот, Вартанова нужно бы упрекнуть в излишнем пиетете к нашей кинодраматургии. В сценариях даже лучших наших мастеров можно найти кинематографически невыразительные эпизоды, которые, кстати сказать, невыразительны и с литературной точки зрения. Тут спорить не о чем. Нужно научиться писать лучше» (Блейман, 1959: 67).

Но далее М. Блейман упрекнул А. Вартанова за то, что тот в своей статье не разграничил опыт немого и звукового кино и «ничего не говорит о природе кинематографического сюжета, о принципах кинематографической характеристики, о компонентах образа, без которых нельзя представить себе искусство кинематографии. … Отсюда — полемические перегибы и ошибки теоретика» (Блейман, 1959: 75).

М. Блейман считал, что «литературность сценария в иных случаях не является

признаком его высокого кинематографического качества, тогда как в других эти понятия равнозначны. ... Нужно сказать, что из-за догматического и нормативного подхода к вопросам сценарной формы мы иногда отказываемся от постановки интересных произведений на том основании, что они якобы недостаточно разработаны» (Блейман, 1960: 93-94).

Киновед И. Вайсфельда (1909-2003) довольно резко выступил как против принижения роли сценария, так и против «ослабленной кинодраматургии»: «Теоретическим обоснованием посредственности в кино в наши дни является тезис о том, что сценарий — это и не литературное, и не завершенное, и вообще никакое не произведение. Этот тезис оправдывает невзыскательную работу в кино талантливых писателей, открывает шлюзы халтурщикам, ослабляет ответственность режиссуры, вносит в нашу среду атмосферу благодушия. ... Деляческим «теориям», отрицающим художественность литературного сценария, надо противопоставить лозунг ведущей роли кинодраматургии в создании фильма, союза литературы и кино, дружбы с писателями, высокой взыскательности к творчеству сценариста» (Вайсфельд, 1960: 88, 93). «Теперь признаком хорошего тона считается «отменять» сюжет, драматическую конструкцию в мировом киноискусстве — от фильма «Хиросима, моя любовь» до «Сережи», — продолжал свои рассуждения о кинодраматургии И. Вайсфельд в своей следующей статье. — Что ж, передовое, смелое киноискусство как-нибудь переживет и это... Но можно ли этим довольствоваться? Как выиграет киноискусство, если теория и критика помогут творчески осознать смысл «разрушения» драматургии и смысл ее созидания, происходящего на наших глазах! Осознать, чтобы помочь в совершенствовании киноискусства» (Вайсфельд, 1962: 88).

К этому протесту «дедраматизации» И. Вайсфельд возвращался еще неоднократно: «Кинематографу нужны не стандартные сочинения и не «антиромáны», а именно романы с их бесконечным многообразием характеров, типов, отношений, не «дедраматизация», а такая драматизация, которая открывает перед зрителем новые миры, сложнейшие исторические события, формирование характеров, движение мысли» (Вайсфельд, 1964: 38). «Современные мастера кино и теоретики сейчас часто говорят примерно так: для того чтобы искусство было подлинным, уберите все преграды, в том числе и сюжет, снимите то, что видите, покажите на экране непредубежденный, неорганизованный, нескомпонованный ход событий, фактов или путаницу инстинктивных побуждений без всякого отбора, без всякого влияния логической позиции автора, без всякого вторжения социальных мотивов в характеристику психологического состояния персонажа и т.д. и т.п. Мы на это можем ответить, опираясь на исторический опыт реалистической литературы и киноискусства, что такое «приближение» означает в действительности удаление от человека, от его реальной борьбы» (Вайсфельд, 1965: 118).

Вопреки мнению И. Вайсфельда, киновед Е. Добин полагал, что «дедраматизации» не лишена некоторого положительного момента. Это протест против банальной драматургии, трафаретных сюжетных ходов, голливудской стандартизации. Да и у нас мы должны постоянно бороться против избитых схем, плоских, приевшихся иллюстративных сюжетов» (Добин, 1964: 74.)

В теоретическом разделе журнала «Искусство кино» 1967 года произошло удивительное событие, думается, не имевшее аналогов ни до, ни после. Дебютная книга молодого в ту пору кинокритика В. Демина «Фильм без интриги» (Демин, 1966) стала основой для двух солидных теоретических статей, размышляющих об особенностях строения киносюжетов.

Первые строчки статьи маститого киноведа И. Вайсфельда были таковы: «Начнем с литературной стилистики. Часто ли нам приходится читать теоретические книги, написанные с запалом, окрашенные обаянием молодости, непосредственности? Недавно я прочитал такую книгу — это «Фильм без интриги» выпускника ВГИКа Виктора Демина. Её стилистическая особенность — свобода повествования, непринужденность «монтажных» переходов, иногда весьма неожиданных. Читая книгу, вы постепенно привыкаете к ним. Вас уже не удивляет, что после абзаца о художественном восприятии идет рассказ о том, как впервые смотрел телевизор годовалый сын автора, и на какие мысли сие натолкнуло молодого отца и столь же молодого литератора. Не удивит вас и «стык», скажем, пародийного описания шахматного этюда, определение сюжета и оценки

интервью Феллини. Такая стилистика — не от подражания модной сейчас критической манере Аннинского или Турбина, а от собственного темперамента автора. Он пишет так, как думает. Литературная стилистика совпадает с настроенностью книги. Виктор Демин одновременно захвачен своим замыслом и как бы удивлен им же самим сделанными находками, хочет увлечь читателя своей увлеченностью и чуть ироничен к самому себе. … «Фильм без интриги» исследует пути развития современной драматургии, освобожденной от жесткой железной событийной конструкции, от стандартов обыгрывания деталей, от рефренов. Автора увлекает новизна драматургического построения таких разных сценариев, как «Девять дней одного года», «Отвага на каждый день» или «Хиросима, любовь моя», — они не укладываются в рамки кинематографических представлений прежних дней» (Вайсфельд, 1967: 30).

А далее в этой большой по объему статье шел обстоятельный спор о драматургических и режиссерских поисках, ломке эстетических канонов в кинематографе: «Прочитайте страницы, посвященные обертонной драматургии. Опираясь на понятие, выдвинутое Эйзенштейном – «обертонный монтаж», — Демин разбирает, сопоставляет произведения прозы, драматургии, кинодраматургии. Обертоны — родная стихия автора. Здесь он у себя дома. … показывает значение человеческих характеристик, красок, деталей, лежащих за пределами событийной конструкции. … Можно оспаривать деление Деминым драматургии на «тоновую» (Вишневский, Билль-Белоцерковский) и «обертонную» (Булгаков, Бабель), каждая из которых имеет свои сильные стороны. Но неоспорим самый ход анализа обертонов» (Вайсфельд, 1967: 31-32).

Однако И. Вайсфельд считал, что «верное наблюдение (тяга к достоверности изображения) превращается критиком во всеохватывающую истину, а это уже заблуждение. Заблуждение тем более опасное, что поверхностный ум может из этого сделать (и делает!): странный вывод, от «отменяет» драматургию как анахронизм» (Вайсфельд, 1967: 31). Кроме того, по мысли Ильи Вениаминовича, авторский стиль В. Демина иногда становился «размашистым, теряя и чувство меры и такт. Свой спор со сторонниками сценария-экранизации немого фильма «Мать» Демин ведет в развязном духе субботнего фельетона (с. 27). Такая манера полемики не располагает к себе» (Вайсфельд, 1967: 32).

Вместе с тем, вывод И. Вайсфельда был мажорным и проницательным: «Интересная и во многом спорная книга «Фильм без интриги» объявила нам о появлении еще одного темпераментного, обещающего исследователя» (Вайсфельд, 1967: 33).

Киновед Е.С. Левин (1935-1991) в своей теоретической статье практически вторил И.В. Вайсфельду, утверждая, что «теория киносюжета сегодня, пожалуй, самая драматичная область киноведения. Ее сотрясают страсти. Аксиомы, незыблемые еще вчера, опровергаются сегодня, чтобы завтра вновь утвердиться в прежнем величии. Многое здесь определяется, еще не успев установиться, и меняется, не определяясь» (Левин, 1967: 33).

Затем он переходил к анализу статьи В. Демина «Бунт подробностей» (Демин, 1965), которая, по сути, потом вошла в книгу «Фильм без интриги».

И здесь В. Левин вступал с В. Деминым в более острый, чем И. Вайсфельд, спор: «В. Демин неправ, считая экспозицию драмы статичным, бездейственным, внесобытийным элементом, злом, с которым вынужден мириться «фабульный сюжет». Экспозиция — тоже событие своего рода, имеющее свою композицию, свою фабулу и сюжет. Она отнюдь не бездейственна, вовсе не только информационна. … Экспозиция, как и всякий другой компонент композиции, многозначна, полифункциональна. … В. Демин понимает действенность события слишком бедно, узко, событие трактует односторонне. … И не случайно там, где В. Демин забывает о своей схематике, он дает образцы великолепного, глубокого анализа — с какой радостью читаешь страницы, посвященные рассмотрению понятия «нормы» и разбору якобы бесфабульных фильмов Феллини с точки зрения этого понятия — с очень важной, плодотворной точки зрения! В. Демин одушевлен наилучшими побуждениями, но, воюя с фабульным схематизмом, со стандартными, набившими оскомину фабульными шаблонами, он с водой выплескивает и ребенка: его концепция «бесфабульной драматургии» — лишь обратная сторона фабульного догматизма» (Левин, 1967: 38, 40).

Честное слово, и сегодня, спустя полвека спор этих киноведов увлекает своей

нестандарностью, аргументированностью, сочетающейся с доброжелательным отношением к коллеге по цеху.

В теоретических статьях, посвященных кинематографическому монтажу, как и в прежние годы, тон задавали режиссеры. М. Ромм (1901-1971) писал, что «монтажный метод съемки неизбежно ведет к ряду чисто кинематографических условностей. Любая монтажная перебивка разрушает непрерывность реально текущего времени; время неизбежно уплотняется или растягивается. То же самое происходит и с пространством. Ощущение непосредственного наблюдения исчезает. Восприятие зрелища резко меняется. Монтажно построенная сцена требует от зрителя энергичной работы по соединению и осмыслению кадров, то есть работы «довоображення». Монтажный метод съемки заставляет зрителя конструировать в своем сознании общий очерк события, о котором он судит по отдельным сталкивающимся деталям, частностям, ракурсам его. Таким образом, восприятие монтажно построенного зрелища более сложно, — оно носит более творческий, активный, конструктивный характер. ... Монтаж — это не только умение чисто, точно и изысканно склеить кадры, монтаж — это мысль художника, его идея, его видение мира, выраженное в отборе и сопоставлении кусков кинематографического действия в наиболее выразительном и наиболее осмысленном виде» (Ромм, 1959: 123, 137).

Намекая на заголовок одной из самых знаменитых теоретических статей С. Эйзенштейна, режиссер С. Юткевич (1904-1985) назвал свою статью «Монтаж 1960». В ней С. Юткевич писал, что С. Эйзенштейн «установил новые закономерности звукового кино, возникающие от контрапунктного сочетания изображения и звука. Мне кажется, что сейчас наступает эра того, что я условно определяю как горизонтальный монтаж, ибо впервые перед киноискусством возникла возможность симультанного, то есть одновременного, проецирования на экране трех различных изображений, и мы можем монтировать куски пленки не только в их «вертикальной» последовательности, но и путем их «горизонтальных» сопоставлений. ... возможности, заключенные в полиэкранном монтаже, открывают новые, широкие горизонты именно в области монтажной драматургии фильма, и тот качественный скачок, который предстоит совершить кинематографистам, будет, очевидно, похож на то, что произошло в истории мирового кино с открытием крупного плана. ... И тогда перед искусством киномонтажа откроются невиданные горизонты, которые раньше могли возникнуть только в самых дерзновенных мечтах кинематографиста» (Юткевич, 1960: 122-123).

Как показала кинематографическая практика последующих десятилетий, полиэкранный кинематографа так и остался на уровне эксперимента и аттракциона, и предположения С. Юткевича не оправдались.

Между тем, на рубеже 1960-х в своих прогнозах С. Юткевич был далеко не одинок. К примеру, киновед Д. Писаревский (1912-1990) писал, что «техника дает возможность сужения и расширения изображения, и все это ставит на очередь дня вопрос о «подвижности» экрана и о возможности разнообразить в пределах одного фильма пространственное решение отдельных сцен и кадров, то сужая экран по горизонтали или вертикали до размера, необходимого для показа выразительного крупного плана или детали, то расширяя до пределов кругового обзора всего окружающего. Такой — назовем его условно — «пространственный монтаж» явится новым средством художественного отображения окружающей нас бесконечно разнообразной картины мира, новым средством эмоционального воздействия на зрителей. Причем это выразительное средство, как нам думается, лежит на магистральных путях развития именно реалистического творчества, соответствует природе художественного познания действительности, способности человеческого восприятия и мышления то концентрировать внимание на детали и частности, то идти путем широкого охвата и обобщения» (Писаревский, 1959: 17).

Довольно много внимания в период «оттепели» журнал «Искусство кино» уделял дискуссии о кинематографическом стиле.

Например, режиссер и киновед А. Мачерет (1896-1979) писал, что «борьба против попыток приписывать стилю основополагающее для истории искусства значение повлекла за собой настороженное отношение к самой проблеме стиля. Место, расчищенное передовой мыслью от формалистических обломков, пока еще только ждет

заполнения марксистской теорией» (Мачерет, 1956: 6), так требуется «рассмотреть стиль, во-первых, как типические свойства искусства, относящиеся к определенному историческому отрезку времени; во-вторых, как творческое течение и, в-третьих, как индивидуально присущие художнику идейно-художественные особенности» (Мачерет, 1956: 25).

Кроме того, А. Мачерет категорически высказался против произнесения закадрового текста в игровом кинематографе: «Перечислю еще раз доводы, на которых я основываю художественную «незаконность» приема мыслей, звучащих из замкнутых уст. Во-первых, он упрощает и вульгаризирует изображение сложного психического процесса. Во-вторых, он искусственно обходит органические трудности поиска подлинно художественных решений, заменяя живое разнообразие мертвым стандартом. В-третьих, он не только игнорирует разницу между устной, коммуникативной и внутренней речью, но делает это открыто и примитивно, даже не пытаясь найти необходимое художественное оправдание. В-четвертых, он в ряде случаев изображение объективной действительности прерывает информацией, стилизуемой под размышления персонажа. В-пятых, он обедняет изобразительную сторону фильма. В-шестых, он физиологически противоестествен и ассоциируется с чревовещанием» (Мачерет, 1965: 62).

Свои теоретические взгляды А. Мачерет обобщил в монографии «Художественные течения в советском кино» (Мачерет, 1963). Эта книга вызвала немало возражений у киноведа С. Фрейлиха (1920-2005): «А. Мачерет определяет социалистический реализм не как метод, а как направление. Это, конечно, неверно, и автор за свою методологическую ошибку расплачивается неоднократно. … Поскольку нет ощущения социалистического реализма как метода, объединяющего стили, как принципиально нового этапа в философии искусства, не прочерчивается основная, генеральная линия развития советского кинематографа» (Фрейлих, 1964: 89).

В этот контекст можно отнести и теоретическую статью киноведа Я. Березницкого (1922-2005), который отметил, что «авторы появившихся за последние месяцы многочисленных статей и заметок, посвященных проблемам так называемого «современного стиля» в искусстве, хоть и стоят подчас на взаимоисключающих точках зрения, оперируют большей частью одними и теми же понятиями: краткость, экспрессия, психологизм и т.п. Уязвимость подобного подхода не только в том, что игнорируется порой жанровое разнообразие того или иного вида искусства, но и в том, что каждое из названных понятий зачастую рассматривается в полемическом запале как нечто абсолютное. … О том, как меняется порой буквально в течение нескольких лет внутренний смысл теоретического понятия применительно к конкретной творческой практике, показывает происходящий у нас на глазах процесс «распада» сюжетности — в привычном понимании этого термина» (Березницкий, 1961: 52-53).

Однако самой интересной и весомой в отношении анализа и систематизации киноязыка и киностиля рубежа 1960-х на страницах журнала «Искусство кино» стала статья польского киноведа и кинокритика Е. Плажевского (1924-2015).

Путем анализа Е. Плажевский пришел к выводу, что для кинематографа конца 1950-х – начала 1960-х годов характерны следующие изменения в сфере киноязыка:

- *удлинение монтажного кадра;*

- *сумерки монтажа* (чем меньше в фильме склеек, тем меньшее значение играет в нем монтаж…; резко уменьшился монтаж ассоциативный, смысловой (Эйзенштейн называл его интеллектуальным);

- *активное использование движения актера в кадре и передвижения самой камеры;* разнообразные движения камеры выполняют множество функций, принадлежавших прежде монтажу;

- *упадок крупного плана…* [т.к.] крупный план (первым это подчеркнул Андре Базен), будучи средством принуждения, лишает зрителя свободы выбора. Отбрасывая за рамки экрана все кажущееся ему лишним, режиссер велит: «Смотри сюда!»;

- *отказ от объективного повествования…* Если полная субъективизация (объединение воедино объектива камеры и глаз героя) оказалась неудобной и, по сути дела, бесцельной, то субъективизация через комментарий автора или героя, не связанный со временем изображаемых событий, сделала в послевоенные годы ошеломительную карьеру;

- *наступление открытого сюжета,* лишенному условностей театральной драматургии (Плажевский, 1962: 160-161).

В этих тенденциях Е. Плажевский видел следующие положительные возможности: для действительности, героя и зрителя:

«Не подлежит сомнению, что со времени возникновения неореализма новаторы кинематографа стремятся вернуть действительности ее многозначность. Нам никогда не бывают известны все причины и все следствия даже простейших событий, мы никогда не знаем, что произойдет через минуту. Поэтому авторы отказываются от слишком явной оркестровки кинематографической действительности. ...

Имеется, однако, и обратная тенденция – «субъективизировать» кинематограф. Разве «Хиросима, моя любовь» Рене не есть постоянное превращение прошлого в настоящее, создание субъективного кинематографического пространства, в котором Невер и Хиросима объединяются в неповторимое целое, находящееся в зависимости от мыслительных ходов героини? ...

Взаимоуничтожаются ли эти «объективизирующие» и «субъективизнрующие» действительность тенденции и доказывают ли они, что новая поэтика, сделан шаг вперед, тут же делает и шаг назад? Не совсем. Обе тенденции уводят кино от третьей позиции — позиции довольного собой, но не обнаруживающего себя автора, злоупотребляющего своим положением кинематографического Создателя. ...

Здесь кинематограф уперся в свой главный барьер. До сих пор на экране не появилось ничего, что было бы подлинным проникновением в психику человека, что освободило бы его от обязанности показывать человека только через жест, слово, поступок. Что было бы драмой мысли. Вероятно, поэтому кинематография в значительно большей мере, чем литература, питается «типажами», «характерами»...

Новые тенденции могут, наконец, принести пользу зрителю, разумеется, зрителю опытному, разбирающемуся в стилистике сегодняшнего кинематографа и неудовлетворенному ею. «Объективизирующие» тенденции способствуют превращению зрителя из существа, пассивно поддающегося гипнозу невидимого автора, который «знает лучше», в того, кто не только смотрит, но и активно участвует... Тенденции «субъективизирующие» тоже много требуют от зрителя. Интроспекция в область чужой психики требует нового вооружения — умения прочесть па экране сложные движения внутренней жизни человека» (Плажевский, 1962: 162).

Вместе с тем, отмечал Е. Плажевский, «отказ от монтажных скачков, крупных планов человеческого лица и других форм кинематографического выражения может породить монотонность, неожиданный возврат к театральной эстетике. ... «Субъективизация» может стать бегством в психику третьего лица, «объективизация» — бегством в бесстрастное изложение. И здесь и там кроется опасность утраты социальной тенденциозности, сознательного сокрытия авторского лица. ... «Объективизация» может привести к тому, что зритель поверит автору, но перестанет переживать. «Субъективизация» — к тому, что зритель взволнуется, но перестанет понимать. Зритель, утративший контакт с автором, перестанет понимать происходящее на экране, начнет скучать. Многие фильмы, созданные представителями новых тенденций, считаются «скучными» — грозный сигнал, который беспечно игнорируется. ... Может быть, кинематографии все-таки следует развивать собственные художественные возможности и в будущем не приближаться, а, наоборот, удаляться от литературы?» (Плажевский, 1962: 162-163).

Теория киножанров

Часть теоретических статей «оттепельного» периода журнала «Искусство кино» была посвящена киножанрам.

Киновед С. Фрейлих (1920-2005) был убежден, что «жанр — всегда явление стиля. Без анализа стиля невозможно переступить черту эмпирического изучения отдельных жанров, их истории, чтобы приблизиться к разработке теории жанра. Но если это так, то на пути исследования возникает и другая проблема. Поскольку современный экран овладел возможностью непосредственного воплощения субъективного начала автора, что стало свойством современного стиля в кино, то, естественно, весьма важно понять, в чем состоит это авторское отношение к миру и каков сам мир, который изображает художник. Современное кино и при стилистическом единстве обнаруживает различие в методе.

Иными словами, проблема жанра неразрешима без выяснения ее связи с проблемой стиля и метода» (Фрейлих, 1966: 70).

В рамках исследования конкретных киножанров сценарист Ю. Шевкуненко (1919-1963) писал, что в приключенческих фильмах «закономерность происходящего выражается прежде всего в стройности, крепости и логичности сюжета — основной пружины, которая организует все совершающиеся события, все действия и поступки героев и напряжение которой должно расти по восходящей. ... [что] сплошь и рядом игнорируется. Отступая от логики сюжета, авторы моментально сворачивают на боковые пути, начинают заниматься второстепенными обстоятельствами, вводить ненужных персонажей и если порой достигают в этом «втором» плане определенных успехов, то невольно отвлекают от главного направления, разрыхляют и дробят основное действие, ослабляя силу его восприятия. Какие бы сложные проблемы и задачи ни разрешали авторы приключенческого фильма, какими бы хитрыми и оригинальными ходами ни пользовались они для достижения цели, как бы логически крепок и обоснован пи был сюжет, удачного «выстрела» не произойдет, если будет забыт образ человека. ... Мы за равенство жанров перед лицом критики. Учитывая жанровые особенности приключенческого фильма, мы хотели, чтоб к нему предъявлялись столь же высокие требования художественного совершенства, как и к произведениям, созданным в иной жанровой разновидности, будь то роман или трагедия. Скидки и послабления на специфичность никогда не смогут стать стимулирующим началом дальнейшего развития нашего кино» (Шевкуненко, 1956: 27, 40).

Анализируя советские приключенческие фильм 1950-х годов, киновед В. Колодяжная (1911-2003), с сожалением отмечала, что остросюжетные ленты «Призраки покидают вершины», «Следы на снегу», «Случай с ефрейтором Кочетковым», «В квадрате 45» и другие «появились как реакция на прошлую недооценку и отрицание приключенческого жанра, но оказались примитивными и малосодержательными. Советские люди изображены в них поверхностно. Это облегченные, «развлекательные» фильмы, их воспитательное значение невелико, по сути дела они дискредитируют жанр. ... Порок этих фильмов в значительной степени объясняется тем, что в их сценариях были нарушены не только законы приключенческого жанра, но даже общеобязательные правила драматургического построения. ... Почему же так мало хороших фильмов? Зачастую причина лежит в пренебрежении к технике сценарного дела. Слабость большинства фильмов объясняется ошибочным их драматургическим построением слишком беглым, поверхностным описанием событий, неразвивающимся действием, отсутствием интересных ролей для актеров и т.д.» (Колодяжная, 1956: 34-35).

Далее В. Колодяжная, на наш взгляд, справедливо сетовала на то, что многие авторы советских приключенческих фильмов 1950-х считали, что «поскольку сложная фабула мешает дать детальный психологический анализ поведения героев, ею следует попросту пренебречь, но тогда утрачивается та база, на которой в приключенческом фильме создаются характеры. В большинстве приключенческих фильмов последнего времени образы героев схематичны и бесцветны. И беда не в том, что здесь не показано сложное развитие характеров, а в том, что герои вообще лишены характеров. ... Концентрация действия, его стремительное развитие, интригующая смена положений, самые неожиданные повороты действия, торможение, инверсия, тайны — все эти особенности построения приключенческой фабулы не только не вредят, но, наоборот, помогают созданию содержательных и занимательных фильмов с сильными, интересными характерами героев» (Колодяжная, 1956: 37-38, 43).

Анализируя особенности комедийного жанра, киновед Р. Юренев (1912-2002) напоминал читателям, что «теория комических несоответствий не является всеобъемлющей, исчерпывающей. Смех может вызвать и тонкая игра ума и состояние радостной веселости, основанной на ощущении свободы, гармонии, правоты. Но все же, чтобы осознать и объяснить возникновение смеха, лучше всего искать несоответствия. Несоответствия формы и содержания, чувства и его проявления, намерений и достигнутых результатов. Несоответствия цели и способа ее достижения, действия — обстоятельствам, в которых оно производится, внутреннего состояния и внешнего вида. Несоответствия, которые вскрывают противоречия между новым и старым, добрым и злым, умным и глупым, полезным и вредным, прекрасным и уродливым, возвышенным

и низким. Несоответствия, которые вскрывают отклонения от норм: люди слишком большие и слишком малые, слишком тучные и слишком тощие, люди рассеянные, неловкие, полураздетые, неряшливые, испачканные» (Юренев, 1961: 126).

Вместе с тем Р. Юренев утверждал, что «смешное и комическое не одно и то же. Различие между ними тонко, не всегда ощутимо, но, тем не менее, существенно, особенно для искусства. Смех может быть вызван не только комическими несоответствиями, но и иными способами: от радости (например, при встрече друзей) до щекотки. Смех может быть вызван вином, наркотиками, веселящим газом, наконец, просто чувством физического удовольствия, сытости, тепла, здоровья. Это делает возможным рассматривать смех как физиологическое состояние. … Понятие смешного шире понятия комического. Но комическое выше смешного. Комическое вызывает смех через мысли и эмоции. … Смешное — категория психологическая, комическое — эстетическая категория, наряду с трагическим, прекрасным, возвышенным. Смешное может и не иметь воспитательных функций, комическое их имеет. Смешное может и не иметь социальной окраски. Комическое всегда социально» (Юренев, 1961: 126).

Далее Р. Юренев настаивал, что комедия «давно перестала быть единым жанром, разделившись, размножившись на значительное количество жанров. Комедию правильнее сейчас называть не жанром, а родом или областью искусства» (Юренев, 1961: 132).

Р. Юренев напоминал также, что «термины «сатира» и «юмор» имеют различное содержание. … Сатира побуждает нас смеяться над комедийным персонажем, вызывает чувство превосходства над ним. Юмор побуждает нас смеяться вместе с комедийным героем, порой вызывая желание даже подражать ему» (Юренев, 1961: 128).

Далее вполне в «оттепельном» духе Р. Юренев обращал внимание читателей, что «противники сатиры рассуждают примерно так: острые, достойные сатирического изображения противоречия общества носят классовый характер и с победой социализма отмирают. Следовательно, отмирает и сатира, уступая место радостным, утверждающим комедиям — феерии, водевилю, карнавалу, более соответствующим счастливым настроениям, гармоническому мироощущению людей социалистического и коммунистического общества. Но ведь рассуждая так, можно прийти к выводу об остановке движения, о прекращении развития человеческого общества… Неужели можно представить себе остановившееся общество, лишенное борьбы, лишенное конфликтов? Какая страшная, мертвенная картина! Какой объект для сатирического творчества!» (Юренев, 1961: 131).

Снова обратившись к жанру комедии в одной из своих следующих теоретических статей, Р. Юренев отметил, что «справедливо ратуя за идейность, содержательность нашей кинокомедии, многие критики обрушиваются на лирические, юмористические произведения, почитая их бездумными, украшательскими, лакировочными, отказывая им в воспитательном и познавательном значении. Неверно это. Бесконфликтность, бодрячество, лакировка действительно свойственны некоторым нашим лирическим комедиям, но это их болезни, а не сущность. Сущностью же светлой, лирической комедии является радость жизни, утверждение и воспевание того нового, доброго, счастливого, что порождает жизнь, чего с каждым днем становится больше и больше» (Юренев, 1964: 93). А затем снова вернулся к своим размышлениям о сатирической комедии: «Но еще более неправы те критики, которые считают, что с развитием социалистического общества будет отмирать сатира, что с ликвидацией классов, эксплуатации, войн исчезнет и необходимость в острой, бичующей, злой сатире, в разоблачении, в уничтожении зла средствами искусства. Маниловщина это. Непонимание законов развития жизни» (Юренев, 1964: 93).

О природе комического размышлял и киновед и культуролог А. Кукаркин (1916-1996), подчеркивая, что «факт возрождения в наши дни комической заслуживает внимания и осмысления. Средства и приемы комической, родственные народному искусству скоморошьего балагана и цирка и примененные на новой эстетической основе, оказались способными удовлетворять определенные потребности современности» (Кукаркин, 1967: 106).

Писатель Г. Гуревич (1917-1998) две своих теоретических статьи посвятил кинофантастике (Гуревич, 1964; 1966). Он был убежден, что успешному развитию жанра

фантастики в советском кинематографе мешают три предрассудка: 1) есть жанры почетные, серьезные, заслуживающие похвал и премий и есть второсортные, несерьезные, недостойные уважающего себя режиссера, и научная фантастика в том числе; 2) гордость кинематографиста, не желающего экранизировать популярные фантастические романы в надежде создать свое оригинальное кинопроизведение, резко отличающиеся от литературы; «желание найти один-единственный, сверхпровосходный, универсальный сценарий, решающий па высшем уровне всевозможные задачи: познавательные, воспитательные, политические, психологические и т.д. и т.п.» (Гуревич, 1964: 68).

В этой связи Г. Гуревич справедливо замечал, что «кинопрактика времен культа личности напомнит нам, что получается, когда, ищут всеобъемлющие шедевры. Выходит шесть фильмов в год — и не шедевры и не всеобъемлющие. Так и с фантастикой. Всеобъемлющих шедевров нет и там» (Гуревич, 1964: 68).

Теория научно-популярного и документального кино

В «оттепельные» времена журнал «Искусство кино» большое внимание уделял теории научно-популярного и документального кинематографа.

Режиссер А. Згуриди (1904-1998) и Б. Альтшулер (1904-1994) считали, что научная кинематография включает в себя три основных вида фильмов: а) научно-исследовательские, б) учебные, в) научно-популярные; деление научных фильмов обусловлено их задачами. Основанием для деления является назначение научных фильмов, цель их применения. «Так, есть различные научно-популярные фильмы — очерки, плакаты, журналы, лекции, повести. Среди учебных фильмов есть фильмы для вузов, для техникумов, школ, для рабочих кружков, для курсов по повышению квалификации. Есть фильмы-кольцовки, фильмы-серии и пр. Наконец, и те и другие делятся по областям знаний. Существуют фильмы по биологии, географии, астрономии, физике, химии и другим наукам» (Згуриди, Альтшулер, 1958: 141).

Режиссер и сценарист Е. Якушкин (1901-1961) был уверен, что «научно-популярный фильм выполняет свои задачи тогда, когда основой кинопроизведения и источником интереса зрителя к нему является непосредственно сама научная идея. Все остальное зависит от творческого решения. Чем оно ярче и оригинальнее, тем лучше фильм служит делу пропаганды передовой науки и техники, выработке материалистического мировоззрения, тем сильнее и его воспитательная роль» (Якушкин, 1956: 31).

Киновед В. Ждан (1913-1993) отмечал, что «популяризация знаний средствами искусства кино требует использования всех широчайших его выразительных возможностей, ибо уже то, что существует в нашей жизни, когда коммунизм стал живым, творческим делом миллионов, в век атомной энергии и космических скоростей, поражает воображение требует для своего выражения формы не менее яркой и захватывающей. В противном случае незачем обеднять то, что в жизни так прекрасно и увлекательно!» (Ждан, 1961: 51).

Режиссеры Г. Нифонтов (1922-1991) и Г. Фрадкин резонно подчеркивали, что «высокому качеству научно-популярных фильмов давно уже мешает одна старая и опасная болезнь — иллюстративность мышления сценаристов и режиссеров. Посмотрите любой из плохих наших фильмов, и вы увидите, что беда, как правило, всегда одна и та же. Зрительный ряд, иллюстрация за иллюстрацией подкладывается под дикторский текст» (Нифонтов, Фрадкин, 1963: 90).

Сценарист и киновед М. Арлазоров (1920-1980) весьма эмоционально отстаивал статус искусства для научно-популярного кино: «Работникам научно-популярной кинематографии, вероятно, памятен тот ожесточенный спор, который происходил несколько лет назад. Суть его можно сформулировать очень кратко — искусство или не искусство научно-популярное кино? Те, кто пытался лишить огромную область кинематографии права называться искусством, потерпели поражение» (Арлазоров, 1962: 246).

В этом контексте сценарист и киновед И. Васильков (1910-2003) писал, что «фильмы, популяризирующие пауку дидактическими и художественно-образными средствами (способом), во многом сходны и различны одновременно. У них общие предмет (наука) и функция (популяризация научных знаний), они используют один и те же изобразительные приемы кинематографии, к их языку предъявляются одинаковые

требования — он должен быть легким, изящным, образным. В то же время фильмы первого типа коренным образом отличаются от фильмов второго типа. Отличие это, прежде всего — в отношении автора и режиссера к предмету популяризации. Воспринимая явления реальной жизни, процессы, происходящие в окружающем нас мире, человек может рассказать о них либо путем логических понятий, либо путем их художественно-образного осмысления, идейно-эстетической оценки. При этом, подчеркивая коренные отличия произведений двух типов, вовсе не имелось в виду противопоставить логику поэзии и наоборот. Ведь уже в самой стройности логического мышления есть своя красота, своя поэзия. Но почувствовать и передать эту поэзию может только художник, образно осмысливающий действительность» (Васильков, 1962: 89).

Режиссер В. Архангельский (1932-1983) был «убежден, что история научного фильма как произведения искусства только начинается. Способ познания действительности кинодрамой или кинокомедией один. Способ познания действительности киноискусством непосредственного наблюдения другой. Научный кинематограф — кинематограф поистине синтетический, сочетающий в себе первые два пути и имеющий еще свои особенности: многообразное и постоянное опосредствование действительности материалистическим научным мировоззрением. ... У этого вида есть разновидности: учебно-просветительная, научно-художественная, специально-исследовательская. Каждая развивается по своим законам — одни по законам искусства, другие по законам дидактики. Итак — научный вместо «научно-популярный». (Архангельский, 1966: 75, 77).

Со статьей В. Архангельского вступил в полемику сценарист и режиссер Л. Гуревич (1932-2001): «Архангельский предлагает заменить понятие научно-популярный кинематограф более широким —научный кинематограф. ... Он полагает, что, в отличие от игрового и документального кино, научное кино обладает собственной спецификой: «многообразным и постоянным опосредствованием действительного и материалистическим научным мировоззрением» (!). Тут приходится остановиться, так как сказано громко, но не очень вразумительно. Что же это за особое опосредствование? ... [Архангельский] настаивает на образности! И правильно настаивает. Здесь его можно лишь поддержать. Только для этого вовсе не обязательно придумывать некую малопонятную специфику, сбрасывая иные жанры в болото антинаучности или — того хуже! — нематериалистичности» (Гуревич, 1967: 78-79).

Размышляя о проблемах документального кинематографа, режиссер В. Осьминин (1941-2013), сетовал, что «сценарная проблема до сих пор во многом тормозит развитие нашего документального кино. Некоторые литераторы приходят с убеждением, что написать для документального фильма сценарий — дело несложное, была бы лишь интересная тема. ... фетишизация самого факта приводит к описанию, а чаще к простому перечню явлений и событий, которые следует показать, именно показать, в картине. И значительно реже авторы задумываются над художественными приемами, которыми следует решить тот или иной эпизод. Больше того, авторы часто не чувствуют ни жанра вещи, ни ее ритма, а отсюда ни объема фильма. Как хотелось бы видеть сценарии, где продумана звуковая партитура фильма, больше того, где бы авторы задумались над силой эмоционального воздействия внезапно возникшей паузы в тексте или в музыке, которые подчас совершенно оглушают зрителей» (Осьминин, 1963: 95).

А киновед И. Вайсфельд (1909-2003) акцентировал внимание на идеологических аспектах документального кино: «Каждый, кто читал книгу Дзиги Вертова «Статьи, дневники, замыслы», смог убедиться в том, что ... Вертов хотел пропагандировать и выражать идеи коммунистического настоящего и будущего в той личной интонации, с той страстью и убежденностью, которая ему была присуща. ... [иметь] права на эмоциональную многокрасочность и философское богатство коммунистической кинопублицистики» (Вайсфельд, 1968: 62).

Теория мультипликационного кинематографа

Обращаясь к теории мультипликационного кино (термин «анимация» для данного жанра тогда еще не использовался в советском киноведении), киновед С. Асенин был настроен вполне позитивно, подчеркивая, что «мультипликация в настоящее время ставит перед собой все более дерзновенные задачи. Ее средствами оказалось возможным говорить о таких острейших проблемах времени, как борьба за мир, глубоко и едко

разоблачить социальную и художественную несостоятельность абстракционизма, зло высмеять хапуг, тунеядцев, бюрократов, утверждать новые принципы морали и человеческих взаимоотношений» (Асенин, 1964: 63).

Зато режиссер-мультипликатор Д. Бабиченко (1901-1991) был куда более критичен, с сожалением указывая, что «при всем внешнем разнообразии жанров в наших [мульт]фильмах все еще ограничен круг тем, который сводится в основном к борьбе добра и зла в различных вариациях, мало отличающихся одна от другой. Нравоучительные фильмы со стандартными концовками ни на кого уже не действуют и никого не воспитывают в силу своей излишней, «лобовой» назидательности. Все реже за последние годы стали появляться значительные кинопроизведения, которые определили бы собой новые вехи в развитии искусства мультипликации. Фильмы последних лет в большинстве повторяют когда-то сделанные открытия. Ряд наших фильмов все еще страдает склонностью к подражанию натуре. … Плохую услугу оказала нам многолетняя влюбленность в творчество Уолта Диснея. Еще сейчас и манера и методы одушевления персонажей находятся в плену диснеевских стандартов» (Бабиченко, 1961: 33-34).

Кино и зритель

Небольшая часть теоретических статей «оттепельного» периода журнала «Искусство кино» было посвящено отношений кинематографа и зрительской аудитории.

Сценарист и кинокритик Х. Херсонский (1897-1968) справедливо полагал, что «Союзу киноработников, не откладывая, нужно приложить усилия для создания центра по изучению зрителя. Неважно, как будет на первых шагах называться этот центр — «секцией» союза, или «кабинетом» при союзе, или «сектором» будущего научно-исследовательского института киноискусства (такой институт непременно должен быть создан). Важно начать!» (Херсонский, 1962: 15).

С ним был полностью согласен и киновед Н. Лебедев (1897-1978): «Где социологические исследования, монографии, диссертации, освещающие и обобщающие практику работы проката по видам фильмов, группам картин, отдельным картинам? Где научные работы о специфике деятельности и роли в эстетическом воспитании зрителя кинозрелищных предприятий разных типов — городских коммерческих театров, специализированных кинотеатров, профсоюзных клубов, сельских установок и т. д.? Где исследования но такой генеральной проблеме ближайшего будущего нашей кинематографии, как «Кино и школа» — о месте и роли кинематографа в обучении и воспитании учащихся на разных ступенях общеобразовательной школы, в профессиональных учебных заведениях, вузах, в заочном обучении? А кто может ответить на такие вопросы: какая часть населения СССР посещает кинотеатры, а какая в них не бывает? Что можно и нужно сделать, чтобы расширить контингент кинозрителей?» (Лебедев, 1964: 49).

И здесь, — как считал Н. Лебедев, — нужно подчеркнуть со всей силой, что это не узкоэкономические, «прокатные» вопросы, как кажется некоторым киноведам, витающим в эмпиреях чистого искусствознания, а острополитические, социологические и эстетические проблемы, которыми нужно заниматься с широко киноведческой точки зрения. … Пора, давно нора браться за создание большой науки о кино, за создание специального научно-исследовательского института, а в дальнейшем и Академии киноведения. При правильной их организации они могут оказать огромную помощь, как руководству кинематографии, так и всем творческим и практическим работникам нашей сложнейшей области культуры и искусства» (Лебедев, 1964: 49).

Теория телевидения

Если для журнала «Искусство кино» в 1930-х была весьма актуальна теоретическая дискуссия о новом тогда звуковом кинематографе, но для «оттепельного» периода журнала актуальным материалом для дискуссии стало телевидение.

Всё началось с эссе М. Ромма (1901-1971) «Поглядим на дорогу» (Ромм, 1959), где он затронул тему специфики телевидения.

Чуть позже к этой теме подключился сценарист и тележурналист А. Юровский (1921-2003), считавший, что «у телевидения и кинематографа общий язык, и он всегда будет общим в основе своей. Ведь широкий формат, стереофоничность, стереоскопичность будущего кинематографа не меняют основ его языка, не так ли? И какими бы техническими усовершенствованиями ни обогатилось телевидение в

будущем (равноценными названным усовершенствованиям кинематографа), основа его языка останется той же, что существует сегодня» (Юровский, 1960: 126).

Сценарист А. Вольфсон (1914-2000) также полагал, что «по природе своей выразительности, по образному языку, по средствам творческой организации материала телевидение идентично кинематографу. ... Он... требует более спокойного монтажа (не эмоционально-спокойного, просто длительность каждого плана должна быть больше, чем в кино), предпочитает крупные и средние планы, плохо переносит общие дальние планы со сложной композицией. ... Вот, собственно, главные особенности телевидения, наиболее существенная его «специфика». Но есть же какие-то особенности и у цветного кино, и у широкоэкранного, и у широкоформатного, они учитываются при создании картин, однако никак не составляют особого художественного языка. Это всего лишь, я бы сказал, различные диалекты, наречия одного общего киноязыка. А в своей эстетической основе телевидение — это кино. Очень важно это понять. ... А те, кто, полагая, что льстят телевидению, титулуют его «новым», «особым», «самостоятельным» искусством, лишь сбивают его этим с толку. Отгораживая от кинематографа, уводят с единственно верного пути, обрекают на бездорожье» (Вольфсон, 1961: 89-90).

Основываясь на том, что в начале 1960-х телеспектакли в СССР еще не записывались на видеопленку, а шли в «прямом эфире», режиссер О. Ремез (1925-1989), писал, что «монтаж как завершающий этап, синтезирующий игру актеров, создающий из разрозненных действий исполнителя единое целое — образ, по времени происходит в кино после окончания съемок. В телевидении же монтаж происходит одновременно с самим процессом актерского творчества. Это обязывает актера к особому «чувству монтажа», подобно тому, как в театре у актера наличествует «чувство мизансцены». Развитие этого рода контроля над собой в процессе игры необходимо для артиста телевидения» (Ремез, 1961: 120).

В этой связи Л. Муратов писал, что «если в киносъемочном павильоне актер все время ведет себя так, словно зрителя нет и не существует, то в телестудии он обращается к зрителю. Он вступает с ним в постоянный контакт. Эта особенность телевидения поначалу не кажется слишком значительной. Экая важность — вступает в контакт. Мелочь, не стоящая внимания. Но эта мелочь взрывает четвертую стену» (Муратов, 1964: 49).

На «прямом» телеэфире делался акцент и в статье И. и М. Андронниковых: «В подходе к материалу, передаваемому но телевидению «с натуры» и зафиксированному па кинопленке, всегда надо учитывать одно существенное различие. Оно обусловлено временем: всегда реальным на телевидении, в живой передаче и, как правило, условным — в кино» (Андронников, Андронникова, 1963: 100).

«Прямой эфир» и роль слова в нем рассматривал как основу специфики телевидения и Л. Тарасов: «Практика «живых» телевизионных передач ежедневно утверждает особое значение слова на голубом экране. Внутренние тенденции развития телевидения, по существу искусства документального, ведут к тому, что слово все более властно пробивает себе дорогу к телезрителю. Мало того, оно подчиняет себе изображение, становится ведущим компонентом» (Тарасов, 1966: 73).

С этим были согласны специалисты в области ТВ Э. Багиров (1928-1984) и И. Кацев (1922 -?): «Сохранение телевизионности зрелища нам видится не во внешней «неотобранности» зрительного ряда (которая в фильме не исключает, а, наоборот, предполагает строжайший отбор), а прежде всего в учете условий восприятия для создания более прямого контакта между автором и зрителем. ... Присутствие комментаторов в кадре, обращение непосредственно к зрителю создают необходимый элемент доверия, которое определяет высокую степень достоверности зрелища, позволяет кинематографически свободно оперировать временем и пространством» (Багиров, Кацев, 1966: 115).

В начале 1960-х была опубликована первая в СССР книга, полностью посвященная телевидению. Это была работа рано ушедшего из жизни журналиста и критика В. Саппака (1921-1961) под названием «Телевидение и мы» (Саппак, 1963).

В связи с этим кинокритик А. Свободин (1922-1999) писал на страницах журнала «Искусство кино», что «Вл. Саппак заметил в телевидении множество явлений, принципов, законов. На некоторых он остановился подробно, другие прошел мимоходом.

С ним можно не соглашаться, но обойтись без его книги в телевизионной критике отныне нельзя. ... скоро появятся новые книги, десятки книг. Но первой останется все-таки книжка «Телевидение и мы», и всегда будет полезно (я уверен, что у телекритиков выработается даже такая привычка) заглянуть «в Саппака» — не написал ли он уже об этом, не заметил ли вскользь, не подумал ли? И много лет еще мы с удивлением будем отмечать: да, написал, заметил, подумал... Он осмыслил достоверность телевидения. Новое качество телевизионной достоверности Саппак увидел в ином — в возможности наблюдать за движением жизни в момент свершения этого движения, синхронно. ... «эффект присутствия» (Свободин, 1963: 129).

А. Свободин напоминал, что «телеэкран обнаружил потрясающую чувствительность к различного рода фальши: от фальши поведения, происходящей от неопытности, «зажатости» или мнимой импровизационности, до фальши, гнездящейся в самом характере писателя, артиста, художника. Саппак глубоко, психологически тонко исследует это свойство телеэкрана. И приходит к выводу, что в конечном счете «телегеничность» — это не качество внешности выступающего, не качество его поведения перед объективом телекамеры, а качество самой его человеческой личности. Здесь эстетика сливается с этикой» (Свободин, 1963: 131).

Киновед и сценарист С. Муратов (1931-2015) считал, что «телевидение только вступает на путь великого освоения жизни. Но оно ищет дорогу ощупью. Вместо того чтобы осмысливать новые методы, предвосхищать неразведанные возможности, вместо того чтобы быть впереди, его критики пребывают по большей части в состоянии крайнего оцепенения. Даже настаивая на прямом телевидении и призывая его вторгаться в глубины нашей яркой, многосторонней действительности, они нередко сопровождают свои призывы таким количеством оговорок, что скорее отваживают от поисков, чем воодушевляют» (Муратов, 1966: 119).

Теоретические статьи о зарубежном кино

При всех «оттепельных тенденциях журнал «Искусство кино» в период 1956-1968 годов активно боролся с вредными влияниями западного кинематографа (Абрамов, 1965: 86-89; Буряк, 1964: 26-36; Вайсфельд, 1963: 77-80; Фуртичев, 1968: 80-89; Юткевич, 1964: 68-80 и др.).

Так в 1957 году главный редактор «Искусства кино» Л. Погожева (1913-1989) напоминала «об активизации реакционной буржуазной пропаганды и обострении борьбы на идеологическом фронте; о заблуждениях и ошибках некоторых искусствоведов Польши, выступивших с необоснованными нападками на метод социалистического реализма; о политической беспечности и беспринципности отдельных венгерских писателей, которых контрреволюция использовала в своих грязных целях» (Погожева, 1957: 2).

Громивший в 1949 «космополитов» литературовед В. Щербина (1908-1989), ссылаясь на речи Н. Хрущева, предостерегал читателей, что «дегуманизация искусства, искажение облика человека проявляются в разных формах и вызываются многими причинами. Но как бы ни были причудливы эти формы и как бы ни были сложны эти причины, нельзя упускать из виду основные цели, которые преследуют идеологи реакции, обезличивая и искажая облик человека. Модернизм наших дней включает в себя на первый взгляд совершенно противоположные явления. Отвлеченность, доходящая до абсолютного «геометризма», здесь существует рядом и с подчеркнуто антиэстетическим натурализмом, и с мистифицированным психологизмом, абсолютизирующим хаос частных внутренних состояний человека, с «потоком подсознания. ... Демонстративное отрицание всяких идеалов и неспособность их выдвинуть — всеобщая черта модернистских течений» (Щербина, 1963: 1).

Работавший в с 1961 по 1966 год в аппарате ЦК КПСС философ Г. Куницын (1922-1996) писал о том, что «то там, то здесь пошли в ход буржуазные «теорийки дедраматизации, пресловутого потока жизни», являющиеся побочным продуктом фрейдизма с его болезненным интересом к «подсознанию» и патологии нравственно надломленных людей. А иные доморощенные горе-новаторы даже стали экспериментировать в области абстракционизма и формализма, кривляясь и передразнивая творцов подлинной культуры социализма. Не сразу выяснилось, что это наиболее отвратительное направление буржуазного декаданса в наших условиях тоже

является разновидностью очернительства и идейного дезертирства. … Следовало бы также понять, что любители дедраматизации даже и как подражатели поступают неразумно, ориентируясь на западноевропейское буржуазное искусство. Ведь и лучшие его образцы, свободные от открыто реакционных идей, ничего не спасают. В жизни буржуазных стран, безнадежно потерявших былое политическое и экономическое могущество, неизбежно господствуют пессимизм и безысходность. Тот, кто не связывает своих надежд с борьбой пролетариата и его партии, неизбежно замыкается в кругу неразрешимых проблем. Вот и плывут по экранам этих стран изображения почти исключительно одних лишь беспросветных жизненных тупиков» (Куницын, 1963: 14, 22).

Обращаясь к анализу западной развлекательной кинопродукции Н. Васильева, утверждала, что «вред и зло коммерческого буржуазного кинематографа заключаются далеко не только в том, что он, наводняя экраны пошлостью и ремеслом, не дает дорогу таланту и правде в искусстве и прививает миллионным массам зрителей дурной, вульгарный вкус. Нет, истинной целью буржуазного кино является определенное идейное воспитание масс. Зрителю самыми разнообразными способами внушается мысль о незыблемости и совершенстве буржуазного строя. Используя все средства, коммерческий кинематограф учит человека терпеть, видеть в коренных недостатках социальной системы лишь печальные обстоятельства той или иной человеческой судьбы и ждать своей счастливой фортуны. Именно мысль о том, что каждый может выиграть свое счастье, если не будет роптать, проповедуют сотни фильмов — мелодрам с душещипательными романами миллионеров и девушек из «простых сословий», комедий, где герои становятся богатыми и счастливыми благодаря лотерейному билету, и т.п. Гигантская «фабрика снов» отвлекает человека от реальной жизни с ее язвами и бедами, оглупляет, отупляет его» (Васильева, 1962: 106).

Примерно о том же писал и киновед С. Гинзбург (1907-1974): «Эскапистские фильмы — это фильмы, уводящие зрителя от волнующих его современных проблем в мир чистого вымысла. Эротическая и уголовная тематика буржуазного кино в сущности относится к явлениям того же порядка. Чем острее противоречия, раздирающие буржуазную действительность, тем чаще правящие реакционные круги капиталистических стран пользуются наряду с прямой пропагандой реакционных идей и клеветой на демократию всеми возможностями для того, чтобы отвлечь массы от острых проблем действительности. … Но стремление увести зрителей от актуальных социальных проблем лишь частично объясняет пропагандистскую роль фильмов на уголовные, эротические и психопатологические темы. Дело в том, что, изображая патологические переживания, объясняя все поведение человека физиологическими мотивами, реакционное искусство стремится доказать, что человеческое поведение зависит исключительно от присущих каждой данной личности психических свойств, а отнюдь не от социальных условий. Так, капитализм пытается снять с себя ответственность за все те беды, которые он принес человечеству» (Гинзбург, 1959: 114).

Кинокритик Ю. Шер пугал читателей журнала тем, что голливудские «черные фильмы» (film noir) – это «сознательное растление психики зрителей», так как в них «убийца стал привлекательным. Добро от зла не отличить и с увеличительным стеклом. Преступники превращены в самых обыденных людей, которые в промежутках между совершаемыми ими преступлениями выступают добрыми отцами семейств, нежными влюбленными, эдакими сентиментальными воздыхателями, вспоминающими свое детство на лоне природы. Жертва преступления стала не менее подозрительной, чем преступник, к которому обращена вся симпатия авторов. Героиня порочна, она способна на убийства, она обязательно наркоманка или алкоголичка. … Невропат и душевнобольной становятся желанными действующими лицами. Фильм превращается в страшный сон, и чем страшнее этот сон, тем большими симпатиями он пользуется в кругах тех, кто в Голливуде дает работу режиссерам. Все поставлено на службу созданию у зрителя ощущения психического недомогания и дурноты» (Шер, 1957: 141).

В своем выступлении на теоретической конференции под названием «О реакционных концепциях современной буржуазной эстетики кино», проведенной в 1963 году секцией теории и критики Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР совместно с редакцией журнала «Искусство кино» сценарист и киновед А. Новогрудский (1911-1996) обратил внимание коллег на то, что «громадный поток

произведений современного буржуазного кино, рассчитанный на сотни миллионов зрителей, выдержан в духе мимикрии под реализм, в духе имитации художественной правды, имитации иногда грубой, а иногда довольно искусной. Ежедневно и ежечасно эти псевдореалистические кинобоевики разных жанров воздействуют на массового зрителя, воспитывая его в духе заповедей буржуазной, мещанской морали; они стремятся очернить социалистический мир, поддерживая тем самым климат «холодной войны»; они всеми способами рекламируют буржуазный образ жизни, ведут пропаганду милитаризма и расизма. Они прославляют своего героя, этакого рыцаря свободного предпринимательства, который, расталкивая локтями всех и вся, иной раз шагая через трупы, добивается личного благополучия в жизни или же совершает невероятные подвиги в борьбе за интересы буржуазного государства. Таких псевдореалистических картин несчетное множество, причем среди них есть немало произведений, сделанных с высоким профессиональным мастерством. И нам, разумеется, следует бороться с подобного рода псевдореализмом во всеоружии нашей теоретической мысли» (Новогрудский, 1963: 120).

Далее А. Новогрудский напомнил аудитории, что «буржуазная киноэстетика охотно поддерживает и берет на вооружение некоторые так называемые «новации» в киноискусстве: от крайнего субъективизма, когда образная картина мира на экране заменяется мутными и бессвязными видениями, извлеченными из глубин подсознания художника, до столь же крайнего объективизма, крайнего натурализма, при котором начисто исчезает мысль художника, его позиция по отношению к действительности, и автору фильма отводится роль некоего механического робота, пассивно запечатлевающего на пленке случайные, бессвязные обрывки «жизни, захваченной врасплох». Глубоко реакционная философия этих произведений камуфлируется под нечто «новое», «прогрессивное», а антиреалистический художественный метод, которым они созданы, выдается за «новаторский поиск» художественной правды. Буржуазная киноэстетика стремится объявить такие произведения главными, ведущими явлениями современного киноискусства» (Новогрудский, 1963: 121).

И здесь А. Новогрудский переходил к самому главному, к тому, что «часть западной демократической кинокритики — да и некоторые наши товарищи, что греха таить! — запутались в этом вопросе и тоже стали восхищаться разными «последними криками» буржуазной кинематографической моды, принимая их за новый этап развития мирового искусства. Все это вместе взятое дезориентирует некоторых действительно талантливых кинохудожников, уводит их творчество в модернистские тупики. Эти модные псевдоноваторские течения, выдаваемые за нечто прогрессивное и архисовременное, оказывают известное влияние на киноискусство социалистических стран. Более того, их отголоски проникают и в наше, советское киноискусство, они подчас дают себя знать в творчестве молодых кинематографистов, которые, как говорится, «слышали звон, да не знают, где он» (Новогрудский, 1963: 121).

Достаточно много внимания в своем докладе, опубликованном на страницах «Искусства кино» А. Новогрудский уделил западным попыткам увести киноискусство «в сторону от больших социальных тем, от показа социальных противоречий под предлогом «ухода внутрь человеческой личности»», «теоретически доказать» бесплодность поисков художественной правды в искусстве и оправдать распад художественной формы, соответствующий распаду мысли; обосновать ту философию скепсиса, отчаяния, обреченности, неверия в человека, которая пронизывает наиболее модные западные кинотечения последнего времени. Эта мутная философия, декларирующая бессилие человека в современном мире, породила концепцию, которую принято называть «дегероизацией» искусства и которая в известной мере отразилась даже в творческой практике некоторых наших деятелей кино» (Новогрудский, 1963: 121).

Эту позицию А. Новогрудского поддержал киновед В. Божович (1932-2021): «Теории «спонтанного», «прямого» или «непосредственного» кино являются выражением, эстетическим утверждением скудости идей, к которой пришло современное буржуазное сознание. Никогда буржуазия не была так враждебна искусству, как в наши дни. У современного буржуазного сознания нет позитивных идей, нет позитивной концепции мира, и это отсутствие позитивных идей его идеологи пытаются утвердить как эстетическую норму. Отсюда и все эти теории «прямого», «непосредственного» кино и

теории самоустранения художника, художнической нейтральности (за которой в действительности скрывается определенная позиция в идущей классовой борьбе). ... Современное буржуазное сознание пытается утвердить свою растерянность, свой страх перед жизнью, ощущение распадающихся жизненных связей как норму человеческого существования, утвердить эти качества под знаком вечности. ... Одним из примеров такого искусства является фильм шведского режиссера Ингмара Бергмана «Источник». Фильм переполнен проявлениями ужаса, насилия, убийств в самых жестоких, отвратительных формах. ... Не случайно Бергман — воплощение эстетических идеалов реакционных киноведов. Сейчас его несколько потеснил Антониони, у которого тема крушения буржуазной личности, ее духовного оскудения и эмоциональной летаргии тоже рассматривается как явление всеобщее, из которого не видно выхода. ... Псевдонаучные термины «магический реализм», «феноменологический реализм», «авторское самоустранение» — это те слова, которыми реакционная идеология гипнотизирует художников, убеждает их в том, что им не дано и никогда не будет дано проникнуть в глубины жизни. ... Они загипнотизированы неверием в человека, неверием в его силы и возможности искусства» (Божович, 1963: 122-125).

Кинокритик Я. Варшавский (1911-2000) напоминал, что «в Польше был поставлен фильм «Эроика», имевший целью показать, что героизм — это выдумка, фикция, легенда, обременительная для совести обыкновенного человека. Художники многих стран утверждали, что никаких героев нет и не бывает, и преподносили «безгеройные» пьесы, фильмы, романы, угрюмо доказывавшие, что самое естественное состояние человека — безразличие ко всему на свете, кроме своего одиночества, тоски и элементарных физиологических ощущений» (Варшавский, 158: 28).

Киновед С. Гинзбург (1907-1974) с огорчением писал, что «влияния чуждых идеи, чуждой морали и, особенно часто, чуждых нам вкусов по той или иной причине проникают и в произведения советских художников кино. Совершенно естественно, что эти влияния обязательно сказываются в тех, даже прогрессивных, произведениях буржуазного киноискусства, от демонстрации которых на нашем экране мы не имеем основания отказываться» (Гинзбург, 1959: 111).

А кинокритик И. Кацев сконцентрировался на вреде буржуазного киноведения, утверждая, что «на Западе было преподнесено такое множество теории, касавшихся эстетики кино, что могло показаться, будто буржуазное искусствознание и критика пытаются поставить это дело на конвейер. ... Бесчисленные системы доказательств использовались ради единственной цели: заставить людей уверовать в то, что только те произведения, которые игнорируют реальную действительность и закономерности ее эволюции, могут быть причислены к истинному искусству. Этой же цели служат и те ожесточенные нападки, которым подвергается во многих зарубежных буржуазных изданиях по вопросам кино наиболее передовой художественный метод современности — метод социалистического реализма» (Кацев, 1963: 120).

Литературовед Н. Аносова (1918-2005), анализируя теоретические концепции киноведов, опубликованные во французском журнале *Cinema*, писала, что в нем «существуют еще теория и критика, цепляющиеся за иллюзию объективности и мнимой свободы суждений, искренне стремящиеся «стать выше» современной идеологической борьбы. ... «Синема» допускает на свои страницы критику, пытающуюся оценить художественные процессы с точки зрения их общественного содержания. Но общая тенденция журнала (а она существует, несмотря на декларации об отказе от всякой тенденциозности) сказывается в постоянном стремлении, выраженном иногда более прямо, иногда более завуалировано, — подчинить значение содержания значению формы» (Аносова, 1961: 116, 119).

В год наиболее активной борьбы СССР с «чехословацкими ревизионистами» в журнале «Искусство кино» была опубликована передовая редакционная статья под обманчиво-позитивным названием «В интересах дружбы» (В интересах..., 1968: 1-3), в которой внимание читателей обращалось на то, что «нельзя умолчать о появлении в Чехословакии среди некоторых деятелей кино и литературы ошибочных идейных позиции, прямо приводящих к полному отказу от принципов социалистического искусства. Это началось исподволь, не сразу. Так, уже с конца 50-х годов в искусстве и литературе появилась тенденция к дегероизации, к односторонне критическому

изображению жизни, показу человека, стоящего как бы на обочине главного пути жизни… Потом возникла более отчетливая идея «переоценки ценностей». Это коснулось и современной темы, и изображения войны. Вспомним появившийся несколько лет назад фильм «Карета в Вену» Яна Прохазки и Карела Кахини. В этом фильме авторы рассказали историю последних дней войны с единственной целью осудить всякую войну, в том числе и прошедшую, как бессмысленное насилие человека над человеком. «Война — это лишь мотор смерти», — заявил в своем объяснении к фильму Ян Прохазка. В фильме еще более жестокими убийцами, насильниками, нежели фашисты, предстают герои сопротивления — партизаны. … Фильм «Карета в Вену» оскорбил чувства тех, кто сражался в Чехословакии за победу над фашизмом, во имя счастья и мира на земле» (В интересах…, 1968: 2).

О проблемах кинокритики и киноведения

Как и в прежние десятилетия, журнал «Искусство кино» на своих страницах не раз обращался к проблемам кинокритики и киноведения.

Подходы здесь были довольно разнообразными.

К примеру, киновед Р. Юренев (1912-2002) «наивно» считал, что «изучение речи Н.С. Хрущева многому научит нас — критиков и теоретиков литературы и искусства. Неколебимая и страстная убежденность в плодотворности принципов социалистического реализма, умение точно и полно сформулировать задачи искусства в связи с задачами коммунистического строительства, с чаяниями и устремлениями советского народа, с политикой Коммунистической партии, открытое и безоговорочное осуждение всех и всяких отступлений от принципов идейности, народности и реализма и вместе с тем бесконечная доброжелательность, отеческая озабоченность, стремление помочь, поправить, ободрить — все эти поучительные особенности речи Н.С. Хрущева должны быть накрепко усвоены советской критикой. … Критикуя материалы фильма «Застава Ильича» Н.С. Хрущев без всяких околичностей потребовал от фильма идейной ясности и верности жизненной правде. Он помог авторам глубже осмыслить будущий фильм. Вот такой прямоте, определенности и взыскательности нам надо учиться» (Юренев, 1963: 10-11).

«Я работаю в кинокритике уже очень давно, — «оттепельно» писал Р. Юренев, — и на своем опыте испытал все трудности и ошибки в развитии этого важного, нужного дела. Долгие годы руководители кинематографии говорили и писали о кинокритике только то, что её нет. В то же время они были склонны валить на «отсутствующих» критиков и теоретиков все неполадки и недостатки в производстве фильмов. Критиков не хотели слушать, им отказывали в праве иметь свое мнение и обязывали лишь разъяснять, популяризировать мнения, изреченные свыше. Такое положение, да еще в обстановке «малокартинья», когда в год выходило десять-пятнадцать довольно схожих между собой фильмов, делало творчество кинокритики практически почти что невозможным. После XX съезда КПСС обстановка резко изменилась. Бурное развитие кинематографии, появление множества новых молодых и талантливых художников, рост международного авторитета и влияния советского кино — все это предоставило кинокритикам широчайшее ноле деятельности, сделало наш труд уважаемым и необходимым и напомнило об особой ответственности перед народом. И надо сказать, что об этой ответственности не все мы и не всегда помним» (Юренев, 1963: 10-11).

Философ В. Толстых (1929-2019) сетовал, что «слишком часто на практике критика, особенно в газетах, превращается в раздатчика отметок по пятибальной системе, в благонамеренного комментатора сюжета, образов, стилистики и т.п. И редко, пока еще очень редко становится общественной трибуной, с которой — сквозь призму искусства — обсуждаются насущные проблемы современности, коммунистического строительства. Критике часто недостает гражданского пафоса, способности в каждом значительном факте искусства заметить и вскрыть закономерности самой жизни и ее отображения в кино. Слишком много еще мы занимаемся в критике констатацией общеизвестных истин, не выходящих за пределы инфантильной формулы, «что такое хорошо и что такое плохо» (Толстых, 1963: 64).

Между тем, продолжал В. Толстых, «велика роль критики в развитии художественной культуры коммунизма, в идейно-эстетическом образовании и воспитании, как мастеров киноискусства, так и зрителей. И она выполнит эту задачу, если

выйдет за рамки узкоэстетического цеха на широкую дорогу жизни» (Толстых, 1963: 65).

Далее, пересыпая свою статью цитатами из речей Н. Хрущева, В. Толстых ожидаемо свел требования к кинокритике к «партийности», «соцреализму», «эстетству» и «формализму»: «Принципиальность и доброжелательность к талантливому художнику — основные качества, которые определяют лицо подлинно партийной критики. Принципиальность заключается в защите методологических основ советского искусства, метода социалистического реализма, принципов партийности и народности, в непримиримости ко всякого рода отступлениям от идейно-эстетических основ нашего общества, в требовательности и взыскательности художественных оценок. Сейчас ясно, что наша критика и эстетика не дали своевременно достаточно решительного отпора таким «открытиям» буржуазного искусства и искусствознания, как теории «единого стиля», «дедраматизации», «потока жизни», как тенденции к «дегероизации киноискусства. … Рассуждения об искусстве вне глубокого социального, классового анализа современности неизбежно ведут к эстетству, формалистическому истолкованию его природы. Отказ от социологии стал даже признаком хорошего тона. При этом крен в сторону эстетства происходил под знаком борьбы с вульгарным социологизмом, который действительно имел широкое распространение в недалеком прошлом» (Толстых, 1963: 66).

С другой стороны, надо признать, что В. Толстых был прав, когда писал, что в поле зрения советских кинокритиков и киноведов 1960-х в большей степени оказывались «произведения хотя и наиболее талантливые, но менее всего используемые власть имущими в качестве идейного оружия. … те, которые известны кинематографистам и критикам и совершенно незнакомы миллионам зрителей» (Толстых, 1963: 66), тогда как популярная западная развлекательная кинопродукция часто не анализировалась в советской прессе.

К такому положению дел В. Толстых относился с возмущением: «Отмахиваясь от серьезного критического разбора подобных фильмов, мы, по-видимому, руководствуемся простейшим силлогизмом: раз это бездарно, раз эго подделка под искусство — значит, это и безопасно. Но в действительности продукция подобного рода делает свое дело, заражая солидную часть зрителей чуждой нам идеологией и моралью. Да, анализировать «Неизвестную женщину», разумеется, менее интересно, чем, скажем, анализировать эстетику Годара или Феллини. И тем не менее критика при выборе объекта для приложения своих сил должна исходить из того, что имеет реальное значение в идейной борьбе с буржуазной идеологией. Помочь миллионам людей выработать четкую оценку и иммунитет к лжеискусству — разве это не интересная и не увлекательная задача для критика?!» (Толстых, 1963: 66-67).

В аналогичном ключе была выдержана и статья философа Е. Вейцмана (1918-1977), который утверждал, что в советской кинокритике 1960-х было мало «таких статей о кино, которые стали бы событием, о которых бы говорили, спорили, которые хотели бы скорее прочесть» (Вейцман, 1967: 55).

Впрочем, когда далее Е. Вейцман настаивал на том, что «стержнем марксистской критики при все разнообразии ее жанров и при высоком умении вскрывать все стороны и особенности произведения, должен стать социологический подход, то есть установление причинных связей художественного открытия с жизнью, рациональное постижение через произведение искусства диалектики развития личности и общества» (Вейцман, 1967: 56), многим советским кинокритикам, наверное, становилось ясно, что по предложенным им идеологическим лекалам создать статьи-события практически невозможно.

На фоне такой инструкции Е. Вейцмана даже рассуждения одного из главных идеологов советской кинокритики В. Баскакова (1921-1999) кажутся вполне обоснованными: «К счастью, уходит в небытие такой подход к кинокритике, когда ее рассматривают, как призванную «обслуживать» создателей фильма. Обслуживать и спрашивать при этом: «не беспокоит» ли это клиента? А если беспокоит, то клиент будет недоволен и скажет: «плохая статья, неправильная, не понял меня этот, который писал, не оценил, как положено». Реже с трибун кинематографических собраний слышатся возгласы: «Кто посмел меня критиковать? Кто кроме самого художника может оценивать явление искусства? А что, этот критик умеет ставить фильмы, как я?». Да, такие возгласы, которые мы нередко слышали в прошлом, теперь все же встречаются реже» (Баскаков,

1967: 30).

Актуально, не правда ли? Правда, с поправками: сегодня не режиссеры и сценаристы, а продюсеры вынуждают (используя, разумеется, не идеологические, а финансовые аргументы/дотации) иных российских кинокритиков «обслуживать» их интересы. Но с трибун (в том числе — интернетных) по-прежнему слышатся те же самые фразы ...

Философ Б. Мейлах (1909-1987) в своей статье призывал к комплексному изучению киноискусства, так как «подход к исследованию фильма как динамического процесса, включающего все звенья — от замысла к восприятию, — приведет к интересным и полезным результатам в области теории и практики творчества» (Мейлах, 1968: 79).

В октябре богатого «ревизионистскими» событиями, последнего «оттепельного» 1968 года философ и киновед В. Разумный (1924-2011) опубликовал в журнале «Огонек» (а он выходил тогда двухмиллионными тиражом!) статью, громившую кинокритические и киноведческие подходы в журнал «Искусство кино» (Разумный, 1968: 26-27).

Как мы помним, в 1950-х – начале 1960-х В. Разумный был одним из самых активных теоретиков, публиковавшихся в журнале «Искусство кино», но во второй половине 1960-х его статьи практически исчезли со страниц этого издания. Теперь остается только гадать, что произошло. Быть может, В. Разумный по каким-то причинам поссорился с главным редактором «Искусства кино» Л. Погожевой (1913-1989). Возможно, В. Разумного настоятельно попросили выступить с резко критической статьей «сверху»...

Но факт остается фактом: В. Разумный обвинил журнал «Искусство кино» в том, что « «критерием для определения творческой высоты новых фильмов здесь чаще всего служит не успех у зрителей, а как раз наоборот — «мода», навеянная западными «образцами» с их модернистской невнятицей, пессимизмом и отчаянием, с их неумением увидеть в окружающей жизни Человека с большой буквы, героя, неразрывно связанного со своим народом, борца за счастье и благополучие людей. Именно такие-то «модные» — пусть не принятые зрителем — фильмы как раз и находятся в центре внимания журнала «Искусство кино». Они считаются здесь истинными выразителями современности, ее требований. Причем подобная точка зрения уже много лет буквально навязывается читателям журнала в статьях и рецензиях» (Разумный, 1968: 26).

«Нельзя не обратить внимания, — писал далее В. Разумный, — что это смешение является заметной тенденцией журнала «Искусство кино». Редакция весьма старательно насаждает в советской кинематографии «моду» на бессюжетную документальность. Насаждает всячески: либо восхваляя отказ авторов фильма от сюжета, либо же прямо объявляя сюжет, самое следование принципу сюжетности неким анахронизмом» (Разумный, 1968: 27).

Далее В. Разумный раскритиковал статью незадолго до этого уволенного из аппарата ЦК КПСС Г. Куницына (1922-1996), известного своей приверженностью к «оттепельным» настроениям. Выбрав для себе «легкую мишень», В. Разумный писал, что «теоретизирование» Г. Куницына разрешает журналу еще больше укрепиться в излюбленной им позиции — неприязненного, критического отношения к нашей действительности. Восхваление всех фильмов, рисующих в черном свете советскую жизнь, советский народ, получает, пусть весьма путаное, но все же некое «обоснование»!» (Разумный, 1968: 26).

Финал статьи В. Разумного, вообще, заставлял вспомнить времена партийной борьбы с «космополитизмом»: «Не пора ли Комитету по кинематографии при Совете Министров СССР и Союзу кинематографистов СССР обратить серьезное внимание на позицию журнала «Искусство кино»?» (Разумный, 1968: 26).

Вдогонку статье В. Разумного журнал «Огонек», главным редактором которого был в ту пору драматург А. Сафронов (1911-1990), опубликовал в конце 1968 года открытое письмо Народного артиста СССР Н. Крючкова (1911-1994) в котором тот эмоционально поддержал статью В. Разумного: «Если собрать все статьи за последние годы о Феллини, Антониони, Де Сика, Бергмане (не спорю, талантливых мастерах) и о некоторых других режиссерах и актерах буржуазного Запада, напечатанные в журнале «Искусство кино», то о каждом из них можно составить по нескольку томов монографий похвалы и восторга. Но, к сожалению, о советских мастерах кино, создавших самое революционное

киноискусство мира, — режиссерах, актерах, операторах, сценаристах — пишут в журнале очень редко. ... Часто на страницах журнала восхваляются фильмы с мещанским брюзжанием, пессимистическими нотками, странной эротической развязностью. Все это преподносится как «художественная смелость» и «новаторство». ... во многих статьях вы найдете высказывания о том, кто талантливость фильма не определяется количеством зрителей, будто фильмы делаются не для массового зрителя, а для горстки снобов из Дома кино» (Крючков, 1968: 17).

В ответ на эту атаку «Искусство кино» в январском номере за 1969 год попыталось оправдаться в редакционной статье, где отмечалось, что обвинения В. Разумного, касающиеся восхваления журналом «всех фильмов, рисующих в черном свете советскую жизнь, советский народ», оскорбительно «не только для редакции журнала, но и для всего творческого коллектива советских кинематографистов», так же, как и «столь же нелепое и необоснованное обвинение в «неприязненном отношении к советской действительности. ... Такие «полемические приемы» не могут быть терпимы в советской печати. Они не делают чести их авторам и не приносят пользы делу» (Критика..., 1969: 10).

Но уже было поздно... Проблема «слишком оттепельного» журнала «Искусство кино» к тому времени, видимо, была уже решена «наверху»: весной 1969 года Людмила Погожева была уволена с поста главного редактора журнала «Искусство кино»...

Выводы. Наш анализ киноведческих концепций (в контексте социокультурной и политической ситуации и пр.) существования журнала «Искусство кино» в период «оттепели»(1956-1968) показал, что теоретические работы по кинематографической тематике в этот период можно разделить на следующие виды:

- теоретические статьи, написанные в поддержку Постановлений ЦК КПСС, посвященных культуре (включая – киноискусство), «оттепельных» тенденций, но по-прежнему отстаивающие незыблемость социалистического реализма, «народности и партийности» в кинематографе (А. Аникст, Е. Вейцман, Е. Громов, М. Зак, А. Зись, А. Караганов, Л. Коган, Н. Лебедев, Г. Недошивин, Д. Писаревский, В. Разумный, Л. Столович, В. Толстых, Р. Юренев и др.);

- теоретические статьи, выступающие против буржуазных влияний, противопоставляя им коммунистическую идеологию и классовые подходы (Н. Абрамов, В. Божович, И. Вайсфельд, Е. Вейцман, С. Гинзбург, А. Зись, И. Кацев, Г. Куницын, А. Михалевич, В. Муриан, Г. Недошивин, А. Новогрудский, Л. Погожева, Н. Семенов, Л. Столович, Ю. Шер, В. Щербина и др.);

- теоретические статьи, посвященные преимущественно профессиональным проблемам: анализу теоретического наследия классиков советского кино, режиссуры, кинодраматургии, жанров, специфики телевидения и пр. (С. Асенин, Э. Багиров, Я. Березницкий, М. Блейман, И. Вайсфельд, А. Вартанов, С. Гинзбург, Е. Добин, И. Долинский, В. Ждан, Л. Козлов, В. Колодяжная, А. Мачерет, С. Муратов, Е. Плажевский, М. Ромм, А. Свободин, А. Тарковский, С. Фрейлих, Р. Юренев, С. Юткевич и др.);

- теоретические статьи, балансирующие между идеологическими и профессиональными подходами по отношению к киноискусству (И. Вайсфельд, С. Герасимов, Р. Юренев и др.);

- теоретические статьи, призывающие Власть обеспечить организационные преобразования, способствующие интенсивному развитию киноведения как науки, социологии кинематографа (Н. Лебедев, Х. Херсонский, Р. Юренев).

В целом курс на десталинизацию, взятый Н. Хрущевым на XX съезде партии привел к заметному обновлению содержания журнала «Искусство кино», в его материалах стало заметно меньше догматических подходов, появились материалы живой дискуссии, наметился пересмотр былых резких критических пассажей в адрес «формалистических» теорий Д. Вертова, Л. Кулешова, В. Пудовкина и С. Эйзенштейна. Журнал стал активно поддерживать наиболее яркие в художественном отношении советские «оттепельные» фильмы. Почти полностью исчезли грубые нападки на тех или иных деятелей советского кинематографа, которые были характерны для журнала в 1930-х – 1940-х годах.

При этом наш контент-анализ «Искусства кино» с 1956 по 1968 год показал, что после отстранения от власти Н. Хрущева поддержка «оттепельных» тенденций в журнале

постепенно уменьшалась, а в связи с чехословацкими событиями 1968 года была опубликована серия материалов, направленных против ревизионизма социалистических идей и вредного зарубежного влияния на советских кинематографистов.

Вместе с тем поддержка целого ряда значимых по художественному уровню советских фильмов, не получивших заметного одобрения Власти, и довольно разнообразная панорама кинематографической жизни зарубежных стран на страницах журнала «Искусство кино» привели в итоге к инициированным «сверху» направленным против него резко критическим статьям (в журнале «Огонек»), а в итоге — к отстранению от должности главного редактора Л. Погожевой.

Теоретические концепции киноведения в журнале «Искусство кино»: 1969-1985

В данной главе мы остановимся на анализе теоретических концепций киноведения в журнале «Искусство кино» эпохи «стагнации» (1969-1985), когда его ответственными редакторами были: Людмила Погожева (1913-1989): 1969; Е. Сурков(1915-1988): 1969-1982; А. Медведев (1938-2022): 1982-1984, Ю. Черепанов: 1984-1985.

В Таб. 4 представлены статистические данные, отражающие изменения (с 1968 по 1985 год) организаций, органом которых был журнал, его тиража, периодичности; указаны также фамилии отв. редакторов журнала и временные отрезки их руководящей работы в издании, число статей по теории кино по каждому году издания журнала.

Таб. 4. Журнал «Искусство кино» (1969-1985): статистические данные

Год выпуска журнала	Организация, органом которой был журнал	Тираж журнала (в тыс. экз.)	Периодичность журнала (число номеров в год)	Главный редактор журнала	Число статей по теории кино
1969	Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР, Союз кинематографистов СССР	33,3–35,5	12	Л. Погожева № 1-4 Е. Сурков № 5-12	15
1970	Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР, Союз кинематографистов СССР	38,0–40,3	12	Е. Сурков	13
1971	Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР, Союз кинематографистов СССР	39,0–41,8	12	Е. Сурков	22
1972	Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР (№ 1-8), Государственный Комитет Совета Министров СССР по кинематографии (№ 9-12), Союз кинематографистов СССР	39,6–42,7	12	Е. Сурков (1915-1988)	12
1973	Государственный Комитет Совета Министров СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	44,2–47,3	12	Е. Сурков	11
1974	Государственный Комитет Совета Министров СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	47,8–48,8	12	Е. Сурков	12
1975	Государственный Комитет Совета Министров СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	48,2–56,2	12	Е. Сурков	18
1976	Государственный Комитет Совета Министров СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	50,0–63,0	12	Е. Сурков	16
1977	Государственный Комитет Совета Министров СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	50,0–54,0	12	Е. Сурков	13
1978	Государственный Комитет Совета Министров СССР по кинематографии (№ 1-7), Государственный комитет СССР по	54,0–56,8	12	Е. Сурков	27

	кинематографии (№ 8-12), Союз кинематографистов СССР				
1979	Государственный комитет СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	56,0	12	Е. Сурков	28
1980	Государственный комитет СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	56,0	12	Е. Сурков	11
1981	Государственный комитет СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	56,0	12	Е. Сурков	14
1982	Государственный комитет СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	56,0	12	Е. Сурков № 1-6 А. Медведев № 8-12	15
1983	Государственный комитет СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	52,0–56,0	12	А. Медведев	14
1984	Государственный комитет СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	52,0	12	А. Медведев № 1-10 Ю. Черепанов № 11-12	15
1985	Государственный комитет СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	50,0–52,0	12	Ю. Черепанов	8

Тираж журнала «Искусство кино» (он по-прежнему выходил ежемесячно) с 1969 по 1985 год колебался в промежутке от 33,3 до 63,0 тыс. экземпляров. До 1983 года в целом наблюдалась тенденция к постепенному увеличению тиража, но затем он стал несколько снижаться и в 1985 стабилизировался около 50 тыс. экз.

Частота публикаций теоретических статей в журнале «Искусство кино» в «застойный» период колебалось от дюжины до двадцати восьми в год. Таким образом, если за первое десятилетие существования журнала (1931-1941) было опубликовано 143 теоретические статьи, а за второе (1945-1955) – 194, в 1956-1968 годах – 220, а в 1969-1985 годах – 264.

После резкой критической атаки на журнал «Искусство кино», предпринятой софроновским «Огоньком» в конце 1968 года, киновед Людмила Погожева (1913-1989) оставалась на посту главного редактора недолго: с мая 1969 года ее сменил Евгений Сурков (1915-1988), сумевший продержаться на этой непростой должности 13 лет – до июня 1982 года.

Киновед Н. Зоркая (1924-2006) писала о Е. Суркове так: «Человек талантливый, умный, с хорошим кинематографическим вкусом (что не часто!), образованный, он избрал для себя стезю преданного, горячего и безотказного служения режиму. Режим олицетворяла для него партия, а партию — ЦК (госаппарат и чиновничество он не уважал, хотя сам состоял при нем как председатель или член коллегии Госкино, причисленной к номенклатуре). Был бескорыстен. Дачи не имел, машины тоже — возила журнальная. ... Нет, любовь Суркова к власти носила сугубо духовный, никак не прагматический характер» (Зоркая, 2021: 32).

Киновед Ю. Богомолов (1937-2023) считал, что в Е. Суркове «идеологическое лакейство, выражавшееся в умении облекать коммунистические догматы в мнимотеоретические построения, уживалось... с невероятной творческой гордыней. Он не был циником в вульгарном смысле. То есть он был человеком, который сознательно располовинил свою жизнь: вот до сих она посвящена служению и обслуживанию режима, а от сих — я сам, со своими вкусами, собственными воззрениями, пристрастиями. То есть в конечном итоге, разумеется, располовинил. Но не нарочно, не сознательно, против личного желания. ... И в этом была его, Суркова, специфическая драма. Ему, видимо, хотелось цельности, целостности, абсолютного слияния с партией Ленина, хотелось растворения в пролетарской идеологии. Но она его не принимала, как водоем с сильным раствором соли; она его выталкивала, а он тщился нырнуть в глубь ее. И не получалось.

Выходило, что и Сурков жил двойной жизнью: дома бережно хранил автографы Пастернака, с гордостью их показывал своим редким гостям, любил хорошо написанные тексты, талантливо снятые картины, знал цену конъюнктурной халтуре, а с трибун и в печати обличал, разоблачал, выявлял ревизионистов всех мастей. Притом делал это в особо извращенной форме — со вкусом, со страстью, убежденно, искренне и местами талантливо. Партия его считала своим золотым пером. Но странное дело, при этом недолюбливала. Он для советской партийно-чиновничьей элиты был чужаком, хотя она его использовала. Он был для нее агентом во враждебной среде. Думаю, что он это чувствовал, знал, понимал и, может быть, переживал» (Богомолов, 2001: 5).

С мнением Ю. Богомолова согласен и кинокритик В. Кичин: «Все прекрасно знали, под каким двойным прессом жил этот человек. Блестящий ум, завораживающий оратор, энциклопедически образованный, Сурков понимал, что продает душу дьяволу, и это его бесило, делало неадекватным и непредсказуемым. Он должен был находить умные слова, транслируя нам изреченные партбоссами глупости. Злился на них и на себя и от этой злости становился сущим иезуитом, превращал жизнь в пытку — очень часто для окружающих и всегда — для самого себя. Он прекрасно понимал цену системе. Но считал ее незыблемой и потому уверенно играл по се правилам. «Вы думаете, это когда-нибудь кончится? — спросил он меня как-то. — Поверьте, этого хватит и на мой век, и на ваш!» Чего «этого» — можно было не уточнять» (Кичин, 2001: 12).

Вне всякого сомнения, Евгений Сурков смог бы успешно оставаться главным редактором журнала «Искусство кино» вплоть до начала перестройки (по крайней мере – до 1986 года), если бы не эмиграция его дочери – киноведа Ольги Сурковой – на Запад в 1982 году. По тем временам это было поводом для принятия «административных мер» по отношению к близким родственникам «беглецов». В июле 1982 журнал «Искусство кино» вышел в свет только со списком редколлегии, а месяц спустя главным редактором был назначен киновед Армен Медведев (1938-2022).

Трудно сказать, каким стало бы «Искусство кино», если бы А. Медведев возглавлял журнал на протяжении всего оставшегося советского периода. Но как-то существенно проявить себя на этом посту он не сумел, так как уже осенью 1984 года был назначен главным редактором Главной сценарно-редакционной коллегии Госкино СССР.

С ноября 1982 года по 1986 год главным редактором журнала «Искусство кино» был театровед и кинокритик Юрий Черепанов, на долю которого выпал начальный период «перестроечных» настроений в СССР.

К середине 1970-х годов редколлегия журнала «Искусство кино» состояла из 21 персоны. Как и ранее, многие из них были известными режиссерами (С.А. Герасимов, А.М. Згуриди, Р.Л. Кармен, С.И. Юткевич) и кинофункционерами. Однако по сравнению с 1960-ми годами кинокритиков и киноведов в редколлегии стало примерно в два раза больше (практически 50%): Е.Д. Сурков (главный редактор) (1915-1988), Н.А. Игнатьева (зам. главного редактора) (1923-2019), А.Н. Медведев (зам. главного редактора) (1938-2022), В.Е. Баскаков (1921-1999), И.В. Вайсфельд (1909-2003), А.В. Караганов (1915-2007), К.К. Парамонова (1916-2005), Н.В. Савицкий (р. 1939), Н.М. Суменов (1938-2014) и Р.Н. Юренев (1912-2002).

Во время всего периода «стагнации» журнал «Искусство кино» тщательно следил за юбилейными датами (столетие со дня рождения В. Ленина, полвека со дня образования СССР, 60 лет существования советской власти и т.д.).

В каждом номере журнала публиковалось несколько статей об отечественном кино, написанных кинокритиками. Плюс материалы, авторами которых были режиссеры, сценаристы и иные кинематографисты, сценарии, фильмографии. К традиционным для журнала рубрикам («Новые фильмы», «Теория и история», «Интервью между съемками», «За рубежом», «Сценарий», «Издано о кинематографе» и др.) был добавлен целый ряд идеологических материалов, пересыпанных цитатами из речей генерального секретаря ЦК КПСС Л.И. Брежнева, рубрики «Навстречу 60-летию Великого Октября», «Современность и экран» и т.д.... Юбилейные статьи в журнале часто были анонимными: видимо, далеко не всякий кинокритик, даже «начальственный», мог позволить себе поставить свои подпись под такими, к примеру, статьями, как «Вдохновляющая забота партии» или «Немеркнущий свет Октября».

Разумеется, среди этих статей были и «авторские» работы. Например, длинная,

растянутая на два номера, скучнейшая, напирающая на ссылки из «трудов» Л.И. Брежнева статья В. Дмитриева «Гуманизм социалистической революции и кинематограф» (Дмитриев, 1977), где с восторгом утверждалось, что «киноискусство Страны Советов сделалось партийным. Его социалистическое первородство определилось благодаря совершенному изначально выбору — вместе с партией, с революцией, с народом!» (Дмитриев, 1977: 8).

Заместитель председателя Госкино СССР Б.В. Павленок (1923-2012) в своей партийно-политизированной статье о текущем кинопроцессе юбилейного года хотя и одобрил выдающийся фильм «Восхождение» Л. Шепитько, но не скупится на похвалы давно и заслуженно забытым фильмам на историко-революционную тему: «Тачанка с юга», «Осада», «Красный чернозем», «Красные дипкурьеры» (Павленок, 1977: 6-14).

В связи с этим кинокритик В. Головской писал, что главный редактор журнала «Искусство» Е. Сурков направлял «свои усилия на то, чтобы журнал соответствовал настоящим и будущим программам Коммунистической партии. Таким образом, пока Сурков был редактором, «Искусство кино» сильно изменилось, потеряло многих авторов, перестало отражать то, что на самом деле происходит в мире кино, и прекратило печатать объективные оценки советских и зарубежных фильмов. В то время как внутриполитические условия действительно ухудшались, «Искусство кино» ... оставалось примером догматизма и бездумного политиканства» (Golovskoy, 1984: 220).

Но, на наш взгляд, это слишком упрощенный взгляд на данный период журнала «Искусство кино» (и мы подробно остановимся на детальном анализе далее). К примеру, в 1970-х журнал писал о таких заметных отечественных фильмах как «Аты-баты, шли солдаты» Л. Быкова, «Венок сонетов» В. Рубинчика, «Восхождение» Л. Шепитько, «Двадцать дней без войны» А. Германа, «Ключ без права передачи» Д. Асановой, «Мимино» Г. Данелия, «Неоконченная пьеса для механического пианино» и «Раба любви» Н. Михалкова, «Подранки» Н. Губенко, «Прошу слова» Г. Панфилова, «Розыгрыш» В. Меньшова, «Сказ о том, как царь Петр арапа женил» А. Митты, «Старший сын» В. Мельникова, «Степь» С. Бондарчука и др. Но, увы, в тех же 1970-х году журнал напечатал и подобострастный сценарий документального фильма о Л.И. Брежневе «Повесть о коммунисте», безудержно комплиментарные рецензии о весьма слабой военной драме «Дума о Ковпаке» Т. Левчука, о заурядных мелодрамах «Любовь земная» и «Судьба» Е. Матвеева...

Политика и идеология в киноведении эпохи «стагнации» (1969-1985)

Несмотря на жесткую атаку на журнал «Искусство кино», предпринятую с подачи Власти в конце 1968 года киновед Людмила Погожева (1913-1989) еще успела перед своим увольнением с поста главного редактор этого издания выпустить в свет первые четыре номера издания за 1969 год.

А начало этого года ознаменовалось выходом Постановления секретариата ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографа, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара» (7.01.1969) (Постановление..., 1969).

В свете реакции на события «пражской весны» в данном постановлении в очередной раз напоминалось, что «в обстановке обострившейся идеологической борьбы между социализмом и капитализмом особую значимость приобретает способность работников печати, деятелей литературы и искусства более остро с классовых, партийных позиций выступать против любых проявлений буржуазной идеологии, активно и умело пропагандировать коммунистические идеалы, преимущества социализма, советский образ жизни, глубоко анализировать и разоблачать различного рода мелкобуржуазные и ревизионистские течения» (Постановление..., 1969).

Далее ЦК КПСС выражал обеспокоенность тем, что «отдельные авторы, режиссеры и постановщики отходят от классовых критериев при оценке и освещении сложных общественно-политических проблем, фактов и событий, а иногда становятся носителями взглядов, чуждых идеологии социалистического общества. Имеются попытки односторонне, субъективистски оценить важные периоды истории партии и государства, в критике недостатков выступать не с позиций партийной и гражданской заинтересованности, а в роли сторонних наблюдателей, что чуждо принципам социалистического реализма и партийной публицистики... Некоторые руководители

издательств, органов печати, радио, телевидения, учреждений культуры и искусства не принимают должных мер для предотвращения выпуска в свет идейно ошибочных произведений, плохо работают с авторами, проявляют уступчивость и политическую беспринципность в решении вопросов о публикации идейно порочных материалов» (Постановление…, 1969).

А в итоге обязывал «руководителей организаций и ведомств и редакционных коллективов» к ответственности на идейно-политическое содержание публикуемых материалов.

Впрочем, опубликованная в первом номере журнала «Искусства кино» за 1969 год дискуссия, выдержанная в идеологически выдержанных марксистско-ленинских и соцреалистических тонах, нисколько не помогла репутации главного редактора.

В данной дискуссии участвовали: киноведы и кинокритики Л. Погожева (1913-1989), Е. Громов (1931-2005), Г. Капралов (1921-2010), А. Кукаркин (1916-1996), сценарист М. Папава (1906-1975), философы Е. Вейцман (1918-1977), Н. Парсаданов (1922-1985) и др.

В ходе дискуссии А. Кукаркин (1916-1996), к примеру, подчеркнул, что марксистско-ленинская «философская, эстетическая и… этическая концепции личности являются важнейшими водоразделами в современной идеологической борьбе. Как в теоретическом аспекте, так и в художественной практике» (Концепция…, 1969: 17).

Прямым ответом на содержание Постановления секретариата ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографа, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара» выглядела и статья киноведа И.В. Вайсфельда «Революцией мобилизованное и призванное» (Вайсфельд, 1969: 5-15).

И.В. Вайсфельд (1909-2003) обратил внимание читателей журнала на то, что «были случаи в практике послевоенного советского кино, когда на экране пытались варьировать то хроникальность итальянского неореализма, то жестокий натурализм японского кино, то нервную камеру Годара, то вспышки фантазии Феллини, то противоречивость Антониони. Заимствованные у Антониони медлительность и многозначительность, вполне органичные для этого художника, выглядели в фильмах другого социального мира неуместными, иногда — пародийными. Годаровскнй монтаж, оторванный от почвы, на которой он вырос, становился претенциозным одеянием, с трудом прикрывающим наготу содержания. Опыт советского кино отвергает как эстетическую автаркию, так и эпигонство» (Вайсфельд, 1969: 11).

И.В. Вайсфельд сетовал на то, что «слишком много еще на экранах кино и телевидения картин эпигонских, бесплодных или просто неумелых. Вместо того чтобы яростно обличать недоискусство и помогать неумелым, но талантливым и обещающим художникам, у нас неумелость, небрежность, узость кругозора то и дело выдаются за специфику современности, за самое новое слово в построении фильма», в то время, как надо «объединять людей в борьбе за лучшее общественное устройство. Передавать патетику социалистического коммунистического преобразования общества, подобно тому, как первые послеоктябрьские фильмы поведали языком только что открытого искусства о свержении старого мира и начале строительства нового» (Вайсфельд, 1969: 15).

Весной 1969 года главным редактор журнала «Искусство кино» был назначен Е. Сурков (1915-1988), при котором идеологическая составляющая журнала резко усилилась.

А так как в СССР началась подготовка к торжественному празднованию столетия со дня рождения В. Ленина (1870-1924), на страницах журнала практически в каждом номере стали публиковаться партийно-пропагандистские материалы, связанные с теоретическим наследием и биографией «вождя мирового пролетариата» и ее воплощением в советском кино.

В этот большой по объему цикл материалов входила, например, статья философа В. Муриана «О ленинской концепции личности и коллектива и наших кинопроблемах» (Муриан, 1969: 5-19), насыщенная цитатами из собраний сочинений В. Ленина и стандартными рассуждениями о коммунистической партийности и социалистическом реализме, где утверждалось, что «творческое применение и воплощение разработанных эстетическими средствами ленинских идей — важнейшая заслуга и одновременно

наиболее важное завоевание социалистического искусства» (Муриан, 1969: 19).

Ему вторил философ А. Дубровин (1930-1995), в очередной повторявший, что «новый общественный уклад может победить лишь тогда, когда во главе борющегося народа идут рабочий класс и авангард трудового люда — массовая революционная партия, сильная своим идейным и организационным единством» (Дубровин, 1970: 7).

Опираясь на ленинские цитаты еще один философ – Б. Кедров (1903-1985) – утверждал, что кино «призвано показать на экране диалектику, но показать ее по-настоящему, отнюдь не подменяя ее суммой примеров, против чего всегда возражал Ленин, а как живую душу марксистско-ленинского учения. … Огромную помощь в этом интересном и важном деле могут оказать киноработникам ленинские «Философские тетради», преломленные через призму специфики кинематографа как самобытного искусства» (Кедров, 1970: 94).

С этим пропагандистским подходом был полностью согласен и философ К. Долгов, убежденный, что «даже такие вопросы, которые связаны с кибернетикой, семиотикой, структурализмом и другими областями человеческого познания, возникшими в сравнительно недавнее время, можно правильно решить только с позиций ленинской теории отражения» (Долгов, 1970: 110).

Примерно в таком же ключе рассуждал и киновед И. Вайсфельд, подчеркивая, что «Ленин проанализировал самую суть сложной диалектики взаимосвязи политической борьбы Коммунистической партии за построение нового общества с освоением культуры, оставленной старым миром, и сформулировал практические задачи мастеров искусства после Октябрьской революции. Это и создало предпосылки для расцвета новой кинематографии, для формирования мастеров искусства социалистического общества. … Мысли Ленина, посвященные специально кино и культурному наследию, высказанные полстолетия тому назад, остаются с нами как немеркнущее теоретическое открытие, охватывающее и области самых молодых искусств и массовых средств коммуникации — кино и телевидение» (Вайсфельд, 1970: 122, 125).

В одной из своих следующих статей И. Вайсфельд вернулся к пропагандистской тематике, отмечая, что «на рубеже XXIV съезда КПСС мы можем, оглядываясь на пройденное, сказать: советские мастера кино и их зрители по праву гордятся творческим, социальным открытием нашей страны — многонациональным советским киноискусством, освященным усвоением прекрасных передовых художественных традиций народов СССР» (Вайсфельд, 1971: 71).

В пору редакторства Е. Суркова в журнале «Искусство кино» с возрастающей частотностью стали цитироваться не только постановления ЦК КПСС и труды В. Ленина, но и речи Л. Брежнева. Именно такими цитатами была пересыпана, например, статья киноведа Л. Маматовой (1935-1996) «Интернационализм — наше знамя» (Маматова, 1970: 8-27). В ней пафосно сообщалось, что «Л.И. Брежнев напомнил о том, что «Советский Союз — могучая социалистическая держава, расположенная на огромной территории Европы и Азии. Это накладывает на нашу внешнеполитическую деятельность особую ответственность….». В этом же свете следует понимать ответственную культурную миссию советского многонационального киноискусства, которое дружески, по-братски заинтересовано в развитии национальных кинематографий в странах, ставших на путь независимости и свободы, на путь борьбы с колониализмом и расизмом» (Маматова, 1970: 27).

В таком же духе развивал кинотеорию и киновед С. Фрейлих (1920-2005), утверждая, что «коммунистическая убежденность и народность становятся философской сутью искусства, его реалистической субстанцией» (Фрейлих, 1978: 76-77). Не отставали от него в такого рода подходах и философ В. Толстых (1929-2019), киновед Р. Юренев (1912-2002) и др. авторы журнала (Толстых, 1978: 3-20; Юренев, 1981: 125-142).

Аналогичными были и «теоретические» статьи, опубликованные в журнале «Искусство кино» к 110-летию со дня рождения В. Ленина в 1980 году. Так киновед В. Ждан (1913-1993), ссылаясь на речи Л. Брежнева, писал, что освещенное марксистско-ленинском учением «развитие метода социалистического реализма, логика его движения обусловливаются не только опытом и богатейшим запасом художественных средств, но и теми новыми идейно-эстетическими задачами… И как высшее достижение современного художественного прогресса, он стал сегодня явлением интернациональным,

определяющим пути творчества ведущих кинематографистов мира» (Ждан, 1980: 29).

Стереотипное безоговорочное превознесение социалистического реализма было характерно и для статей философа И. Лисаковского (1934-2004): «Принадлежность художника к школе социалистического реализма определяется не его приверженностью к тем или иным художественным формам, не стилистикой…, но прежде всего и обязательно — пониманием основных, решающих закономерностей жизни, которое дает марксистско-ленинское мировоззрение» (Лисаковский, 1982: 136).

И здесь важно подчеркнуть, что такого рода идеологические позиции журнала «Искусство кино» оставались незыблемыми даже в 1985 году, после прихода к власти М. Горбачева, когда тот же И. Лисаковский утевржлал, что главным критерием оценки значимости любого художественного произведения «были и остаются коммунистическая идейность и партийность» (Лисаковский, 1985: 128).

Все годы эпохи стагнации ключевые теоретики журнала «Искусство кино» продолжали бороться с буржуазным теоретическим влиянием. Яркий пример здесь — статья философа А. Зися (1910-1997), где он в очередной раз выпил против западных ревизионистов в научной сфере и в кинематографе (Зись, 1972: 74-90).

Весьма важным идеологическим инструментом для журнала «Искусство кино» стало Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (Постановление…, 1972) (о нем подробно будет идти речь далее), Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» (1979) и Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков» (Постановление…, 1984).

В Постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии» (Постановление…, 1984) сценаристы и режиссеры упрекались в том, что они редко обращались к социально значимым темам, а «ряду кинолент недостает динамизма, зрелищной яркости, привлекательности положительного героя». Отмечалось также, что в СССР «мало художественных фильмов, которые вскрывали бы сущность современного империализма, помогали разоблачению идеологического противника», поэтому советский кинематограф должен пропагандировать «ленинскую внешнюю политику СССР», активно разоблачать агрессивный курс империализма, повышать «бдительность советского народа и его Вооруженных Сил, активно содействовали военно-патриотическому воспитанию» (Постановление…, 1984). Требовалось также «добиваться роста марксистско-ленинской вооруженности, партийной принципиальности и профессионального мастерства критиков» (Постановление…, 1984).

Понятно, что журнал «Искусство кино» самым внимательным образом реагировал на каждое из этих Постановления, организовывая «отклики кинематографистов» и «трудящихся», дискуссии и т.п.

Журнал также всегда откликался на важные политические юбилеи и даты (советской власти, победы в Великой Отечественной войне и др.), ключевые кинематографические (международные и всесоюзные кинофестивали), спортивные мероприятия (Олимпиада 1980 года в Москве).

Наша анализ показал, что если события в Чехословакии 1968-1969 годов и в Польше начала 1980-х отразились на политическом векторе идеологических статей в журнале «Искусство кино», то политика «разрядки» 1970-х почти не затронула идеологическую направленность статей о зарубежном кинематографе, который, по сути, остался в прежних рамках «борьбы с буржуазным влиянием» при поддержке «прогрессивных тенденций».

И хотя в массовой прессе СССР 1970-х довольно большое внимание уделялось осуждению диссидентской линии писателя А. Солженицына (1918-2009) и академика А. Сахарова (1921-1989), в журнале «Искусство» (в отличие от второй половины 1930-х, когда на страницах журнала печаталось множество материалов против «врагов народа») не публиковалось никаких массовых писем советских кинематографистов, направленных против этих оппозиционеров.

Смерть Л. Брежнева (1906-1982) 10 ноября 1982 и последующие короткие периоды правления Ю. Адропова (1914-1984) и К. Черненко (1911-1985) и первые месяцы

правления М. Горбачева не оказали никакого существенного влияния на идеологическую направленность политических материалов, публиковавшихся в журнале «Искусство кино» с 1982 по 1985 год.

Теория и история кинематографа

История советской киноклассики

В период 1969-1985 годов в журнале «Искусство кино» продолжалась «оттепельная» линия по реабилитации советского кинонаследия 1920-х годов, в первую очередь – С. Эйзенштейна (1898-1948).

Так киновед Т. Селезнева, отмечая, что «ряд теоретических положений Эйзенштейна в свое время был подвергнут критике… В какой-то мере это объяснялось самим процессом развития кинематографа — немое метафорическое кино, принципы которого во многом были основаны Эйзенштейном, на определенном этапе вступило в противоречие с кинематографом прозаическим, получившим преимущества с приходом звука. Теперь, по прошествии многих лет, заново обращаясь к работам Эйзенштейна, необходимо было оценить их в исторической перспективе; понять — какое место занимают они в общем процессе развития кинотеории, что сохранило в них актуальность до сегодняшнего дня, что стало достоянием истории» (Селезнева, 1975: 117).

Подробному анализу творчества С. Эйзенштейна была посвящена большая работа В. Шкловского, опубликованная в шести номерах журнала «Искусство кино» (Шкловский, 1971. 1: 116-128; 2: 140-152; 3: 121-143; 4: 128-150; 11: 128-157; 12: 78-103).

Киновед Л. Маматова (1935-1996) напоминала читателям журнала, что «начальные этапы творчества Вертова, Козинцева и Трауберга расценивались в некоторых трудах 40-х годов только как печальные и вредные заблуждения, которые если и мощно простить, то только учитывая последующие заслуги художников перед отечественным киноискусством. Отказ от охвата процесса во всем его многообразии и сложности приводил и к упрощенным представлениям о сути социально-исторической детерминированности киноискусства» (Маматова, 1975: 120), а далее подчеркивала значимость наследия С. Эйзенштейна (1898-1948) и Л. Кулешова (1899-1970).

Режиссер и киновед С. Юткевич (1904-1985) настаивал на значительном вкладе в теорию кинорежиссуры В. Меерхольда (1874-1940), а режиссер Л. Трауберг (1901-1990) вспоминал свой собственный кинематографический опыт 1920-х (Юткевич, 1975: 89-101; Трауберг, 1975: 74-82).

Многие советские киноведы в этот период пытались напомнить читателям о значимости теоретического наследия В. Пудовкина (1893-1953).

Так И. Вайсфельд (1909-2003) считал, что «односторонни суждения тех западных критиков, которые ограничивают вклад Пудовкина в науку о кино монтажом. В своих неувядающих работах … он рассматривает искусство кино как целостность (в связи со смежными искусствами и литературой) и режиссуру как систему эстетического мышления и творческой деятельности — в их динамике. … Фильмы, книги, жизнь борца-коммуниста Пудовкина принадлежат сегодняшнему искусству кино, обращены в будущее» (Вайсфельд, 1973: 30). С этим мнением были согласны киноведы М. Власов (1932-2004), А. Караганов (1915-2007), В. Шкловский (1893-1984) и др. (Власов, 1973: 31-41; Караганов, 1973: Шкловский, 1973: 51-56).

Киновед Е. Левин (1935-1991) был убежден, что «выдающаяся заслуга Пудовкина-теоретика как раз и состояла в установлении важнейшей эстетической закономерности (закономерности общего порядка, как сказал бы Эйзенштейн); использование опыта театра должно идти и идет в кино не механически, а через уяснение и развитие специфики киноискусства, одновременно с разработкой его образной системы, с углублением в природу его художественной условности» (Левин, 1976: 116).

А киновед Л. Маматова (1935-1996) попыталась причислить к классикам советского кинематографа даже А. Луначарского, который, по ее мнению, «не злоупотреблял готовыми формулами, он убеждал художников в том, что партийность искусства есть высшее проявление революционной идейности и действенности художественного творчества» (Маматова, 1975: 83).

Киновед Г. Масловский (1938-2001) обратился к анализу теоретического наследия В. Шкловского (1893-1984), в частности, к его «теории остраннения», которая пыталась «выдать себя за систему и за истину. На самом деле оно было и остается только частью

истины и частичным результатом системы искусства. Теория... постигла простую, но нелегко достижимую истину: суть не в отдельных, даже очень продуктивных частях, а в их взаимодействии, в системе. И другую, не менее труднодоступную на практике: разгадать систему нельзя без точного знания ее частей» (Масловский, 1983: 123).

Обсуждая вышедший первый том «Истории советского кино», посвященный периоду 1920-х годов, киновед Е. Громов (1931-2005) писал, что ее авторы «попытались пойти по синтетическому пути, соединив концептуальность эстетического подхода к истории кино с социологически-философским анализом материла. Они стремились дать целостную картину развития киноискусства в 20-е годы как эстетического феномена, взятого в его становлении и развитии. ... Но идеологическая борьба, как и борьба группировок, творческих направлений в истории советского кино первого периода, в книге отражена недостаточно полно. Создается впечатление, что киноведы как будто не решаются еще поднять изучение истории кино на уровень тех идеологических проблем, которые не нашли отражение в работах по истории литературы или театра, и прежде всего в связи с той ожесточенной и очень интересной творческой борьбой различных группировок, школ и течений, которой были наполнены 20-е годы» (Методологические..., 1972: 98-99).

В своей критике этого коллективного труда киновед М. Власов (1932-2004) был еще радикальнее, утверждая, что «серьезным просчетом авторов этой работы... является то, что организующая и направляющая деятельность Коммунистической партии в области кино получила еще недостаточно полное отражение в их большом труде» (Методологические..., 1972: 100).

Разумеется, в поле зрения советских киноведов, публиковавшихся на страницах журнала «Искусство кино» была не только советская киноклассика эпохи Великого Немого, но и кинематограф 1930-х годов.

И здесь кажется удивительным, что проникнутый идеями сталинизма и массового террора фильм Ф. Эрмлера «Великий гражданин» (1937-1939) в эпоху стагнации всё еще воспринимался некоторыми киноведами как яркий позитивный пример киноклассики: «Полнее всего новаторская, индивидуальная и общественная сущность такого типа личности раскрылась на примере Фридриха Эрмлера и его лучшего произведения — картины «Великий гражданин». Политический фильм не как эксперимент, а как удавшийся опыт, как абсолютно завершенная и гармоничная образно-сюжетная структура, — вот что такое картина Эрмлера. Надо сразу же оговориться, что идейная и эстетическая феноменальность «Великого гражданина» недостаточно осознана нашим искусствоведением и нашей творческой общественностью. Фильм Эрмлера не получил достаточно глубокой, всесторонней оценки, его традиции долгое время не находили продолжения» (Шацилло, 1969: 72).

Более того, весьма «перестроечный» во второй половине 1980-х – начале 1990-х киновед С. Фрейлих (1920-2005) в 1971 году весьма утверждал, что «оттепельный» фильм Ю. Райзмана «Твой современник» (1968), якобы, «продолжает традиции «Великого гражданина». Его принципиальные открытия в области драматургии, режиссуры и работы оператора входят в сегодняшний опыт публицистического фильма. Образ Шахова, политического борца, остается нетленным», несмотря на «некоторые ошибки» (Фрейлих, 1971: 108-109).

Одной из самых неудачных и банальных статьей журнала «Искусства кино» 1970-х на тему истории кино, наверное, можно считать текст И. Дубровиной «Нравственный потенциал «обыкновенного героя» (Дубровина, 1977: 118-134), где живая мысль практически не просматривалась за чередой робких, скованных цензурой рассуждений о киноперсонажах 1930-х — 1950-х годов...

Теоретические концепции

Обращаясь к теории кино, философ И. Лисаковский (1934-2004) писал, что хотя «терминологическая однозначность в теории кино не вышла пока из разряда желаемого, знакомство с литературой последнего десятилетия позволяет утверждать — большинство ученых и практиков искусства именно идейно-эстетическое отношение художника к действительности, его подход к принципам отбора, обобщения, трактовки жизненного материала и называют методом. Под направлением же обычно понимаются как бы его «ответвления» — своеобразные рукава, на которые может делиться общее русло того или

иного метода» (Лисаковский, 1983: 80).

В рамках такой же марксистско-ленинской парадигмы располагались и теоретические концепции киноведа И. Вайсфельда (1909-2003). Он утверждал, что «метод советского киноискусства позволил уже с первых шагов его развития вплотную подойти к решению задачи, которую мы сформулировали бы так: поиски образного эквивалента политической задаче, новой социальной функции фильма. Фильм рассматривался как структура, как новая целостность, а не как совокупность приемов, приноравливаемых то к одной, то к другой теме. Если с этой точки зрения анализировать первые декларации мастерских, творческих коллективов, первые опыты анализа авторами созданных ими фильмов, то окажется, что сквозь мозаику, а иногда и путаницу суждений отчетливо проступает стремление создать невиданный доселе фильм, строить небывалое искусство; его идеи, воплощаемая им революционная действительность требуют и новой, органически ему присущей формы. В этом пафосе — общественном и эстетическом — выражалась и выражается партийная позиция советского художника» (Вайсфельд, 1973: 106).

В 1970-е годы в советский научный мир стали довольно широко проникать идеи семиотики, структурализма. В этой связи журнал «Искусство кино» опубликовал статью выдающегося лингвиста и семиотика В. Иванова (1929-2017) «О структурном подходе к языку кино» (Иванов, 1973: 97-109).

В этой статье В. Иванов писал, что «с точки зрения общей науки о знаках — семиотики — существенно прежде всего исследовать то, как знаки языка кино соотносятся с изображаемыми предметами. Значение знака в языке кино (как и в обычном языке) может и не совпадать с изображаемым предметом» (Иванов, 1973: 99).

В. Иванов отмечал, что еще до К. Метца (1931-1993) то, что главным способом создания образа в кино является синекдоха (часть вместо целого), уже отмечал С. Эйзенштейн по поводу крупного плана: «одна из частных сторон конкретной ситуации становится, благодаря построению фильма, знаком всей ситуации в целом» (Иванов, 1973: 103).

Дискуссию о семиотических подходах в теории кино продолжил киновед Е. Левин (1935-1991): «Если мы принимаем за неопровержимую истину тот факт, что кадр есть знак, то система кадров выступает знаковой системой, а поскольку таковой является и естественный язык, то система кадров может быть названа «языком кино» и рассмотрена как обычный семиотический объект. Такое развертывание исходной аксиомы в семиологическую теорему безупречно с формально-логической точки зрения. Но какую эстетическую реальность описывает эта теорема? … Выразительный кадр в своей многозначности есть отрицание самого себя как знака, «снятие» знаковости как своей противоположности. Отождествление художественной выразительности и обозначения в семиотическом смысле термина уничтожает специфику мизанкадра и включает его в нехудожественный, внеэстетический ряд. Мизанкадр как знак эстетически бессодержателен, и система, оперирующая с ним, описывает не фильм, а, нечто ему внешнеподобное» (Левин, 1973: 110, 113).

Споря с В. Ивановым, Е. Левин писал, что, «конечно, каждый волен интерпретировать Эйзенштейна по-своему. Я же убежден, что созданная им общая теория кинovыразительности и кинообразности — несемиотическая теория. Киновыразительность как новое, специфическое качество кадра и кинообразность как новое художественное качество монтажной системы кадров несводимы к изобразительности, которую можно отождествить по законам аналогии с иным предметом, объектом. Выразительность и образность не исчерпываются изобразительностью, а вырастают из изобразительности, выступают ее избытком, а избыток этот никак не укладывается в рамки знака» (Левин, 1973: 113).

Вступая в дискуссию, киновед Ю. Мартыненко (1932-1985) отметил, что в споре В. Иванов и Е. Левин полемизирующее «исходят из неявного, но весьма отчетливо ощущаемого убеждения в языковой природе знаковой системы искусства», но «между словесным языком и киноискусством нельзя поставить знака равенства, хотя «искусство и язык роднят использование знаков, системность, коммуникативная функция» (Мартыненко, 1973: 150-151).

Ю. Мартыненко считал, что Е. Левин весьма настороженно отнесся к семиотике, так

как она «оформлялась в русле философских воззрений, чуждых диалектическому материализму» (Мартыненко, 1973: 155). Но далее задавался вопросом: почему же, по мнению Е. Левина кадр не обладает знаковостью? И тут же отвечал на него так: «Потому, что Е. Левин весьма упрощенно трактует понятие знака. ... неправомерно ставить знак равенства между мерой субъективного преображения предмета и его эстетическим качеством, эстетическое сложнее, чем его представляет Е. Левин» (Мартыненко, 1973: 156).

Далее Ю. Мартыненко отметил, что Е. Левин и В. Иванов согласны, что «языковая методика применима к анализу «стандартных», эпигонских фильмов. Что же, если бы методы семиотики работали в этой ограниченной области, то и это было бы полезно... Однако уже само понятие индивидуализированности и неповторимости предполагает некоторую норму, на фоне которой эти «отклонения» и проявляются. Кроме того, повторяющиеся признаки, скажем, организации художественного произведения уже давно исследуются классическими методами традиционного искусствознания (например, сюжет, фабула и композиция)» (Мартыненко, 1973: 158).

В итоге Ю. Мартыненко приходил к выводу, что «киноискусство является знаковой системой, и понятие знака поэтому может занять подобающее ему место в искусствоведческих анализах. Но в то же время следует со всей серьезностью предостеречь от поспешных и наивных попыток отождествления законов искусства и языка: теоретические клише, заимствованные из других наук и наклеиваемые на белые пятна нашего незнания, весьма часто лишь закрывают, а не решают проблему, рождая иллюзорные надежды» (Мартыненко, 1973: 158-159).

Позитивно оценивая монографию Е. Левина «О художественном единстве фильма» (Левин, 1977), киновед Г. Масловский (1938-2001) отмечал, что в его теоретической концепции «структура кинообраза воспроизводит структуру выразительного кадра; в свою очередь, структура композиции есть воспроизведение структуры кинообраза; вообще говоря, фильм расширенно воспроизводит специфические свойства выразительного киноизображения: он стремится отобразить непосредственную реальность и в то же время он есть опосредованная эстетическая реальность; фильм есть структура структур, но не представляет собой сумму составляющих его элементов; в структуре фильма запечатлена история развития киноискусства. Иначе говоря, природа целостности на всех уровнях — от выразительного кадра до фильма — едина. (Масловский, 1978: 120).

В какой-то степени к этой полемике примыкала и статья киноведа А. Вартанова (1931-2019). Анализируя монографию киноведа Л. Козлова (1933-2006) «Изображение и образ» (Козлов, 1980), киновед А. Вартанов писал на страницах журнала «Искусство кино», что «в итоге многостороннего анализа автор приходит к любопытному, впервые им сформулированному выводу «о внутренней вербальности кинообраза, о его качестве, родственном словесному искусству и словесному выражению» (Козлов, 1980: 167). Вывод этот – звучащий пока что скорее как дерзкая гипотеза, нежели как строго доказанное положение – основывается и на провидческих теоретических работах С. Эйзенштейна, и на творческой практике советского кино 20-х годов, и на авторской общеэстетической концепции языка киноискусства. Л. Козлов справедливо выступает против тех, кто строит эстетику экрана, исходя из абсолютной вторичности кинематографического творчества по отношению к литературному. Это не мешает ему, однако, на ином, более высоком теоретическом уровне говорить о внутренней вербальности экранных образов. Гипотеза эта, на мой взгляд, чрезвычайно плодотворна и дает новый импульс, новый материал нашей киноведческой мысли» (Вартанов, 1983: 105).

Обращаясь к теории киномонтажа, киновед М. Ямпольский подчеркивал, что «становление монтажа нельзя рассматривать как некий процесс, позволяющий улучшить способ повествования фильма или углубить психологию персонажей; нельзя видеть в монтаже выдумку конструктивистов, узревших аналогию между сборкой конструкций и склейкой фильма. Монтаж не может пониматься и только как некий глобальный принцип построения киноформы или киносодержания, пронизывающий все элементы фильма от актерской игры до мизансцены. Монтаж есть прежде всего специфический для кино способ организации пространства фильма, основанный на смене точек зрения, и формальная основа неповторимой кинематографической структуры зрелища. Поскольку

монтаж есть способ сочетания различных точек зрения, нам представляется необоснованным такое понятие, как «внутрикадровый монтаж». Впрочем, само понятие монтажа требует дальнейшего углубления и анализа в процессе конкретного исследования истории кино» (Ямпольский, 1982: 146).

В теоретическом аспекте в журнале «Искусство кино» рассматривался и кинематограф 1970-х – 1980-х. Так в статье киноведа В. Дьяченко обращалось внимание. что в ряде фильмов рубежа 1970-х советские сценаристы и режиссеры, «манерно жонглируя деталями быта, поведения, психологии, разучились строить целое по законам высокой правды, согласно требованиям ритмической архитектоники, продиктованной смыслом. Антураж второго плана и второплановые персонажи незаконно завладевают вниманием, главные персонажи и основные темы — как под лед уходят. Дурной вкус, сознательные и бессознательные цитаты, неопрятность монтажа, мизансцены, игра ассоциациями по принципу «вспомнила баба деверя и купила петуха» (Дьяченко, 1970: 26).

Советский кинематограф тех лет упрекался в том, что «кинематографическая галерея характеров ... современников в ... ряде картин недостаточно социально представительна, или, как выражаются социологи, нерепрезентативна по отношению ко множеству активных социально-психологических форм, отмечаемых в нашем обществе... среди действующих лиц мало было энергичных, активно мыслящих и действующих героев. Зато слишком часто выводились такие характеры, чьим внутренним наполнением оказывались разного рода странности, чудачества. Во многих случаях есть основание полагать, что таким образом авторы пытались избавить себя от обязанности объяснить социальный генезис характера и направление его развития. Вследствие этого неизбежно упрощаются психология и взаимоотношения персонажей. Компенсируются же эти недостатки внешней экспрессией, патетикой и гиперболизацией, а иногда и такой разболтанной, взвинченной «экспрессией» стиля, которую можно назвать эстетической истерикой. Мелодраматически подчеркивая свои симпатии и антипатии к персонажам, авторы в таких картинах сводят идейно-художественное воздействие произведения к той или иной морально-дидактической формуле» (Дьяченко, 1970: 34).

Анализируя советский кинематограф рубежа 1970-х литературовед и кинокритик Л. Аннинский (1934-2019) верно отметил, что на этом этапе развития киноискусства «художественное многообразие лишено прежней альтернативной жесткости. Теперь нет жестокого, однозначного линейного противостояния, скажем, интеллектуального кинематографа с его «тяжелой проблематикой» — легковесному блеску комедии или противостояния «серьезной типологии» жизненных исследований — «несерьезной типологии» той же комедии. Еще пятнадцать лет назад, десять лет назад фильмы, в которых концентрировался процесс развития киноискусства, были у нас мечены единой метой — интроспекцией души; все, что противостояло в кино глубине и серьезности, противостояло вместе с тем и психологической интенсивности таких лент... Теперь — все смешалось... разрослось, расширилось» (Аннинский, 1971: 134).

«Новая этическая версия человека, — продолжал Л. Аннинский, — может быть погружена в толщу натуральной типологии, может быть вознесена в высоты рафинированного интеллектуализма, а может выявиться в пластике цвета, или во внутрикадровой геометрии, или в фактуре, или в живописной тонировке... во всем том, что мы назвали бы «формальной стороной» кадра — если бы отвлеклись от встающей за этой «формой» реальной версии человека. ... три характерные ленты, три позиции, три стилистические системы — одним словом, три примерных модели, художественно выявляющие сегодня человека: ... типологическая, интеллектуальная и пластическая» (Аннинский, 1971: 135).

Киновед М. Туровская (1924-2019) напоминала, что «когда всё искусство, почти без исключения, может быть в том или ином виде тиражировано, а перепады восприятия – от индивидуально-эстетического до профессионально-экспертного, от самого наивного, непосредственного до псевдоэкспертного, в духе андерсеновской сказке о голом короле – становятся неопределенно велики, тогда качество самого произведения теряет свою непреложность, и является необходимость маркировать его как-то иначе. Этот процесс перехода к престижной ценности можно было бы назвать «эффектом голого короля». Если единственной единицей измерения для автономных искусств можно было считать

произведение, то для наступившей эры технических искусств – во всяком случае, на сегодня – единицей измерения может скорее считаться имя, personality, нежели отдельное произведение. И если аура обнаруживает вовсе не случайную живучесть и завидную способность регенерации, то она собирается скорее вокруг личности, вокруг судьбы, нежели вокруг вещи, ибо вещь тиражируема и часто коллективна (фильм, телепередача), личность же по-прежнему уникальна и неповторима» (Туровская, 1980: 156).

Размышляя о современном советском кинематографе, звукооператор Р. Казарян жаловался на то, что «несмотря на то, что лучшие достижения современного кино отличает высокая культура звукозрительного синтеза, теоретические представления о роли собственно звукового формообразования в процессе формирования фильма остались где-то на уровне 40-х — 50-х годов» (Казарян, 1982: 123).

Быть может, самой значимой теоретической работой, опубликованной в журнале «Искусство кино» 1969-1985 годов стала статья режиссера А. Тарковского (1932-1986) «О кинообразе» (Тарковский, 1979: 80-93).

В ней А. Тарковский утверждал, что «образ призван выразить самое жизнь, а не авторские понятия, соображения о жизни. Он не обозначает, не символизирует жизнь, но *выражает* ее. Образ отражает жизнь, фиксируя ее *уникальность*. Но что же тогда такое — типическое? Как соотнести уникальность, неповторимость с типическим в искусстве? Рождение образа тождественно рождению уникального. Типическое же, простите за парадокс, как раз и находится в прямой зависимости от непохожего, единичного, индивидуального, заключенного в образе. Типическое возникает вовсе не там, где фиксируются общность и похожесть явлений, а там, где выявляется их непохожесть, особенность, специфика. Настаивая на индивидуальном, общее как бы опускается, остается за рамками наглядного воспроизведения. Общее, таким образом, выступает как причина существования некоего уникального явления. … Любое творчество связано со стремлением к простоте, к максимально простому способу выражения. Стремиться к простоте — это значит стремиться к глубине воспроизведения жизни. Но это и есть самое мучительное в творчестве — жажда обрести самую простую форму выражения, то есть адекватную искомой истине. … Полновластной доминантой кинематографического образа является *ритм*, выражающий течение времени внутри кадра. А то, что течение времени проявляется, обнаруживает себя и в поведении персонажей, и в изобразительных трактовках, и в звуке — это всего лишь сопутствующие составные элементы, которые, рассуждая теоретически, могут быть, а могут и отсутствовать… Можно себе представить фильм и без актеров, и без музыки, и без декорации, и без монтажа — с одним только ощущением протекающего в кадре времени. И это будет настоящий кинематограф» (Тарковский, 1979: 86-88).

А. Тарковский был убежден, что кинематографический «образ — не конструкция и не символ, … а нечто нерасчленяемое, одноклеточное, аморфное. Именно поэтому мы и могли говорить о бездонности образа, о его принципиальной неформулируемости. Что же касается монтажа, то трудно согласиться с весьма распространенным заблуждением, согласно которому монтаж является главным формообразующим элементом фильма. Что фильм якобы создается за монтажным столом. Любое искусство требует монтажа, сборки, подгонки частей, кусков. Мы же говорим не о том, что сближает кино с другими жанрами искусства, а о том, что делает его непохожим на них. Мы хотим понять специфику кинематографа и его образа. А кинообраз возникает во время съемок и существует только внутри кадра» (Тарковский, 1979: 88-89).

Кино и зритель

Испытывая острый дефицит в теоретических статьях, написанных профессиональными киноведами, журнал «Искусство кино» часто прибегал к услугам профессиональных философов.

Так в ходе теоретического анализа проблемы «Кино и зритель» редакция не раз обращалась к статьям философа М. Кагана (1921-2006), который резонно писал, что «художественное восприятие — одна из самых сложных проблем науки об искусстве. Она сложна, во-первых, потому, что процесс этот протекает в глубинах человеческой психики и не получает почти никаких внешних проявлений. Конечно же, смех зрительного зала или взрыв аплодисментов — это индикаторы определенных эмоциональных движений

публики, но было бы весьма наивно сводить к этим движениям сложнейший психологический процесс восприятия пьесы или фильма. Конечно, зритель может изложить, отвечая на вопросы анкеты, свои впечатления о просмотренной ленте, может даже сделать попытку разобраться в том, почему ему что-то в ней, понравилось, а что-то не понравилось; однако тут мы имеем все же дело не с самим восприятием, а с его анализом и со схематическим описанием его результата» (Каган, 1970: 98).

Далее М. Каган делал обоснованный вывод, что художественное восприятие «для научного изучения труднее даже, чем проблема художественного творчества, ибо последнее так или иначе фиксируется — в этюдах, эскизах, репетиционном процессе, наконец, в самом произведении, тогда как восприятие искусства остается погребенным в недрах человеческой психики, протекая безотчетно даже для сознания воспринимающей личности. Проблема художественного восприятия сложна, во-вторых, потому, что крайне велико тут влияние целого ансамбля факторов, имя которому — человеческая индивидуальность. Хорошо известно, как часто даже близкие люди расходятся в интерпретации и оценке одних и тех же образов и произведений и как, с другой стороны, меняется восприятие одного и того же человека в зависимости от возраста, уровня культуры, художественной образованности, а в определенной мере — и от настроения, даже от физического состояния в данный момент» (Каган, 1970: 99).

При этом М. Каган считал, что специфика художественной информации а) в отличие от научной, содержит знание не об объективных законах реального мира, а о значениях, смыслах, ценностях, которые объект имеет для субъекта, природа для общества, мир для человека. Этим же она отличается от информации документальной, заключающей в себе сведения о фактическом, единичном, реально существующем; б) вбирает в себя субъективное, социально-групповое и интимно личностное отношение к отражаемому (познаваемому, изображаемому), характеризуя не только отражаемый объект (природный или социальный), но и отражает субъекта (индивидуально неповторимую личность художника или «коллективную личность» группы авторов); в) обладает двухслойным психологическим строением, имея рациональный и эмоциональный уровни; г) необходима человеку и человечеству в такой же мере, как информация научная, документальная, идеологическая, прогностическая (Каган, 1975: 105-106).

А далее, по прежнему находясь в рамках марксистско-ленинской теории и в чем-то полемизируя с философом Ю. Давыдовым (1929-2007) (Давыдов, 1972: 141-158), М. Каган утверждал, что «вкус человека социалистического общества, не подчиняющийся ни нормативной догматике, ни анархистскому произволу, может и должен быть адекватным выражением свободы, эстетическим «знаком» свободы человека в родственном ему социальном мире» (Каган, 1981: 92).

Киновед Ю. Ханютин (1929-1978) полагал, что «необходимость борьбы за зрителя — первый и мощный фактор, определяющий тематические поиски, стилевые особенности и жанровые структуры современного кино. … Проблемы, стоящие сегодня перед советским кинематографом, чрезвычайно сложны и разноплановы. Он должен определить свое место в системе социалистической культуры, в системе современных средств массовых коммуникаций, которые претендуют на время, внимание и мысли зрителя. Он должен противопоставить себя продуктам массовой культуры, спорадически поступающим в кинообиход, он должен стремиться к тому, чтобы его произведения активно поддерживали лучшие качества человека» (Ханютин, 1976: 36).

Далее М. Жабский обратил внимание на характерный тренд начала 1980-х — омоложение актуальной аудитории (эта тенденция, как мы знаем, продолжилась затем и в XXI веке), но при этом отметил, что это явление по понятным причинам способствует снижению общего эстетического уровня киноаудитории (Жабский, 1982: 39).

Философ Е. Вейцман (1918-1977) писал, что «социология кинематографа занимается анализом кинопроизводства, кинопроката и кинофикации, анализом способов и принципов руководства кино, экономической и финансовой сторонами и т.п. Кроме того, в социологический анализ кинематографа войдут, очевидно, проблемы научно-популярного фильма с точки зрения его места в системах общественной деятельности, скажем, с точки зрения взаимодействия науки и общества. Социологию искусства в собственном смысле слова, а значит, социологию кино как искусства, интересует, на наш

взгляд, прежде всего круг вопросов, касающихся того, как в киноискусство входит мир человека во всем его социально-историческом, природном и личностном многообразии. Проблема социологии — обнаружение реального «присутствия» мира в кинопроизведении, как бы автономно оно ни казалось, как бы «автономна» ни была его структура» (Вейцман, 1972: 89). Здесь важна группа проблем: художник и среда, социологический анализ творческого процесса и его результата (произведения кино/искусства) и исследование коммуникаций искусства (Вейцман, 1972: 90-91, 94).

Спустя десять лет киносоциолог М. Жабский напоминал читателям журнала, что «как общественный феномен киноаудитория существует как бы в двух ипостасях. Во-первых, она представляет собой ту часть населения, которая приобщена... к кинематографу. ... Это — так называемая потенциальная аудитория. Во-вторых, мы имеем дело с аудиторией актуальной — она определяется количеством кинопосещений и оценивается арифметикой проданных билетов» (Жабский, 1982: 29).

В статье киносоциолога Д. Дондурея (1947-2017) верно отмечалось, что «нет идеальной зрительской общности, способной всегда адекватно воспринимать «истинное искусство», и, как показывают социологические исследования, существует четкое, постоянное и все время повторяющееся деление зрителей на группы. Одни, с той или иной степенью приблизительности, прочитывают программу произведения, заданную его создателями, расшифровывают художественный «код» его понимания. Другие демонстрируют такой тип восприятия, который специалистами квалифицируется как неадекватный авторскому замыслу. ... Что видит в том или ином фильме такой зритель? Как понять истоки, мотивы и результаты такого «непрофессионального» восприятия искусства и как правильно оценить их? Способно ли такое восприятие, при всех своих отличиях от «истинного», «подготовленного», быть тем не менее самоценным — и по-своему художественным? Или перед нами все-таки другой, отрицательный, второсортный полюс все того же «истинного», «адекватного» восприятия? Вот вопросы, которые требуют специальных размышлений, исследований» (Дондурей, 1977: 79).

Вопросы, согласитесь, непростые, ответить на них однозначно и сегодня, скорее всего, смогут немногие.

Другой тезис Д. Дондурея был таков: «В настоящее время создание фильма, на который ломились бы зрители всех культурных слоев, всех социальных групп, когда в одном зале соберутся и самые тонкие ценители искусства, и те, кто просто так, от нечего делать заскочил в кинотеатр, — создание такого фильма связано с очень многими трудностями. Аудитория кинематографа расслоилась, дифференцировалась на разные по своим установкам «субаудитории». Угодить сразу всем — великое искусство» (Дондурей, 1977: 60).

Здесь, правда, несколько смущают слова «в настоящее время». А раньше (например, в 1950-х — 1960-х годах), что такого расслоения разве не было? Но в целом Д. Дондурей был прав, что «такой путь, наверное, есть. Например, производство многослойных, многоориентированных фильмов, наподобие торта «наполеон», которые разными социальными группами могут прочитываться так, что одни увидят в них глубокое постижение действительности, другие — интересный сюжет «из жизни», а третьи — скажем, лирические отступления авторов. Отсюда и особые структуры сюжетных коллизий, включение специальных тем «зрительского интереса», «двойная бухгалтерия» художественного строя фильма и тому подобное. Такой компактный, хотя и чрезвычайно сложный, путь обеспечит в современных условиях социального функционирования картины ее кассовость и вместе с тем художественный престиж» (Дондурей, 1977: 60).

Согласитесь, как будто это написано о ещё не снятой тогда мелодраме В. Меньшова «Москва слезам не верит» (1979)...

Киновед И. Вайсфельд (1909-2003) подходил к тематике кинематографа и ее аудитории с позиции необходимости массового кинообразования, справедливо подчеркивая, что «отвергая монополию визуальности, как и нежелание признать ее проникновение во все поры нашей жизни, мы не можем не сознавать, что на наших глазах с неизбежностью происходит коренное преобразование в формах познания мира, и, следовательно, в методах и методике воспитания и образования как в системе высшей школы, так и в начальной и средней. От этого не уйдешь. Суть преобразования — в сочетаниях, синтезах письменно-литературного и визуального восприятия. Фильм как

средство эстетического и нравственного воспитания постепенно входит в повседневное бытие школьной жизни» (Вайсфельд, 1974: 148).

Дискуссии

Дискуссия о жанрах

Как и прежде на страницах журнала «Искусство кино» киноведы размышляли о киножанрах.

В статьях киноведа Е. Левина (1935-1991), изрядно подпорченных обилием ссылок на речи Л. Брежнева, партийность и т.п., утверждалось, что «жанровое многообразие содержательно как система, как единство... Раскрытие общественно-эстетических закономерностей, обусловливающих такую основополагающую особенность социалистического киноискусства, как его жанровое многообразие, имеет не только большое и актуальное теоретическое и практическое, но и важное идеологическое, политическое значение в условиях» (Левин, 1981: 178), особенно это характерно для жанра киноэпоса (Левин, 1982: 152).

Киновед Л. Козлов (1933-2006) размышлял о противопоставлении авторского и жанрового кинематографа: «Авторское» сводится к сугубо индивидуальному самовыражению личности художника, «жанровое» — к опоре на коммерчески эффективные стандарты «массовой» продукции. И то и другое сужает и огрубляет действительную конкретность развития кинематографа... Автор и его публика неслиянны, но в то же время нераздельны. Действительные отношения между ними — и в процессе творчества, и в процессе эволюции искусства — динамичны» (Козлов, 1978: 135).

Киновед Е. Громов (1931-2005) призывал «пристальнее всматриваться в популярные жанры современного киноискусства (вестерн, мелодрама, детектив, приключенческий фильм). Легче всего отбросить эти фильмы, гораздо сложнее внимательно и без предубеждений проанализировать источники их устойчивого зрительского успеха. ... Такой подход не имеет ничего общего с идейной всеядностью и бесхребетностью. Напротив, он предполагает идеологически целеустремленное и последовательное проведение в жизнь марксистско-ленинской методологии исследования эстетической деятельности, взятой во всем ее многообразии и сложности» (Громов, 1975: 74).

Д. Николаев обращал внимание читателей на особенности сосуществования «чистых» и «синтетических» киножанров: «Зрителя действительно захватывают... фильмы, в которых смешное соседствует с печальным. Но его по-прежнему приводят в восторг и талантливо сделанные «чистые» комедии» (Николаев, 1969: 36).

Киновед С. Фрейлих (1920-2005) обращал внимание аудитории журнала, что «нигде, как в трагикомедии, мы не видим столь обнаженно процесса превращения энергии одного жанра в другой. Нигде «низкий» и «возвышенный» жанры не уравниваются, как в трагикомедии, и именно потому, что они здесь не просто взаимодействуют, а переходят друг в друга, каждый становится своей противоположностью» (Фрейлих, 1972: 124).

Дискуссия о поэтическом кино

Одной из ключевых теоретических статей журнала «Искусство кино» 1970-х стала публикация под названием «Архаисты или новаторы?», в которой сценарист и кинокритик М. Блейман (1904-1973) резко раскритиковал так называемый «поэтический кинематограф», объявив эту «школу» тупиковой для советского киноискусства.

Истоком этой «школы» М. Блейман посчитал фильм С. Параджанова «Тени забытых предков», среди последователей этого творческого направления были названы фильмы «Арена», «Вечер накануне Ивана Купалы», «Мольба», «Каменный крест» и «Цвет граната» и др. (Блейман, 1970: 59).

Основным недостатком этих фильмов М. Блейман считал стремление авторов «символизировать каждую деталь, сделать аллегорией каждую реальную ситуацию образ народной жизни, образ народной истории» (Блейман, 1970: 62), что привело к декоративности и «примату зрелищных компонентов. Портретные характеристики замещают глубину психологии, возмещают движение чувств, движение мыслей. ... Пейзажи так же живописны, как и портреты..., они выразительны сами по себе. Поэтому фильм требует рассматривания каждого живописно-законченного кадра, созерцания его, проникновения в глубину его автономного содержания. Только сопоставление портретов

и пейзажей в каждой, замкнутой в самой себе ситуации может создать ощущение отсутствующего действия, движения событий, движения характеров, движения их психологии» (Блейман, 1970: 63).

В итоге у М. Блеймана возникал вопрос, «почему группа талантливых художников кино, причем художников разных, пришла, независимо друг от друга, к единой поэтике, резко отличающейся от общей линии развития искусства»? И кинокритик предположил, что «истоки этого явления следует искать не только в индивидуальных вкусах, но и в какой-то потребности самого искусства. … Мы знаем в нашей кинематографии фильмы, в которых начисто игнорируется зрелищная природа кинематографа. Это и хорошие и плохие фильмы, и выдающиеся и проходные. Независимо от их качества в них равно исчезает кинематограф как зрелище. Фильмы сведены к сюжету, к воспроизведению ситуаций, которые разыгрывают актеры. Создание визуального образа действительности в таких фильмах даже не предположено. Таких фильмов у нас много, их большинство. И естественно возникновение некоего бунта зрелищного кинематографа, стремление противопоставить фильму-пьесе фильм-картину. Бунт этот до некоторой грани понятен, хотя и не перспективен. … «Школа» возвращает кинематограф к истокам его природной зрелищности. В этом ее известная новизна. Она не только настаивает на использовании методов живописи в кино, но и утверждает новую живописность. И можно понять (не оправдать!) полемическую остроту фильмов «школы», подчеркивание изобразительной природы искусства, ведущее к сознательному пренебрежению его литературными элементами. Полемика нередко ведет к крайностям. … Вот почему нельзя «с порога» отрицать опыт «школы»: критикуя, не к чему закрывать глаза на ее частные завоевания. Искусство всегда в развитии, и новаторство — условие его существования. (Блейман, 1970: 67-68).

Далее М. Блейман писал, что «нельзя сказать, что в искусстве «школы» совсем нет подлинной жизни. Но она предстает, в архаизированной, стилизованной форме. И еще — в форме иллюстративной», поэтому, «казалось бы, вполне оправданное развитием искусства обращение к забытым способам визуальной выразительности и вырастающее из этого обращения новаторство странным образом возвращают кинематографию к архаике, к ограничению ее сюжетов только историческими и этнографическими мотивами, к иллюстративности, к схематизации. Искусство, стремящееся стать новаторским, оборачивается стилизаторством, опасным для судьбы искусства» (Блейман, 1970: 71-72).

В конце статьи, по-видимому, чтобы как-то сгладить ее резкость, М. Блейман подчеркнул, что «статья эта не приговор, а разговор, не осуждение новаторства, а обсуждение его принципов. Мастера «школы» — люди думающие и талантливые. Но никакой талант не гарантирует от заблуждений. Об этом им необходимо задуматься» (Блейман, 1970: 76).

К дискуссии о «школе» поэтического кино подключился киновед А. Вартанов (1931-2019), который отнесся к статье М. Блеймана весьма критически, упрекая ее в том, что «школа» в ней искусственно и неправомерно сконструирована из разнородных художественных произведений. «Школа» — это, — писал А. Вартанов, — видимо, нечто вроде эстетического заповедника, своеобразного монастыря, где все молятся по одним и тем же книгам. Но, как я думаю, никакая школа не объединяет названных [М. Блейманом] режиссеров. Они все разные и прежде всего по тем корням, из которых растет их искусство. Откуда же возникла концепция, выдвинутая М. Блейманом? Я думаю, она появилась именно потому, что критик в анализе художественных явлений шел от приемов и был готов все анализируемые им картины свести именно к сумме приемов. И получилось, что художников под его пером различает и объединяет прежде всего стиль, а не самобытность исторического прошлого наций и не общность их исторического будущего, отразившиеся в творчестве названных мастеров. Говоря о громадной ответственности современной критики за состояние и направление развития киноискусства, нельзя забывать о том, что одним из важнейших элементов эстетического анализа фильма должно стать рассмотрение его национального своеобразия, его национальной природы» (Вартанов, 1971: 113).

Литературовед и кинокритик Л. Аннинский (1934-2019), частично согласившись с М. Блейманом в том, что из фильма «Вечер накануне Ивана Купала» «вышла

декоративная фантасмагория, милый ералаш красок. Все эти сюрреалистические страсти, лунные видения, сменяемые залихватским буйством цвета, карликовые мельницы, попы, сидящие кукушками на деревьях, все эти зеленые, золотые, фиолетовые и прочие бездны — не более чем коллекция картинок» (Аннинский, 1971: 144), высоко оценил параджановские «Тени забытых предков» и их пластическую экспрессию.

В ответ на это киновед И. Корниенко (1910-1975) отметил, что «для подлинно научного анализа его картины Л. Аннинскому не хватило знания истории украинской литературы, бытового национального уклада старой Украины, его субъективистский подход к явлениям и процессам, протекающим в современном кинематографе, выступает особенно наглядно» (Корниенко, 1971: 8-9).

Спустя многие годы в журнале «Искусство кино» была опубликована статья литературоведа И. Дзюбы (1931-2022) «Открытие или закрытие «школы»?», написанная еще в 1970, но дошедшая до читательской аудитории только в 1989 году.

И. Дзюба считал, что, «определяя характерные черты основополагающего для «школы» фильма «Тени забытых предков» с точки зрения его поэтики и жизненного содержания, М. Блейман многое существенное упустил, а многое истолковал весьма предвзято или односторонне. В результате «исходное представление» о «школе» оказалось несколько искаженным и, пожалуй, странным» (Дзюба, 1989: 67).

Как полагал И. Дзюба, «М. Блейман, совершенно справедливо и убедительно показав несостоятельность и малоценность двух — очередных — неудачных фильмов, тем не менее приговор выносит не им, а «школе», то есть, по сути, принципам поэтики С. Параджанова (ибо до сих пор поэтика «школы» отождествлялась с поэтикой «Теней забытых предков») (Дзюба, 1989: 68).

Кроме того, «реальные качества фильмов, которые, по мысли М. Блеймана, представляют «школу», далеко не всегда и не во всем совпадают с той характеристикой, которую дает им исследователь. Если «школа» действительно существует, то желательно отыскать такие признаки, которые присущи всем ее произведениям и имеют для них решающее формообразующее значение. Если нет школы, а есть ряд разных произведений, объективно выражающих какую-то неудовлетворенность существующим состоянием кинематографа, потребность в поиске нового, то стоило попытаться установить причины этой неудовлетворенности и характер этой потребности. … Сказав о нараставшей потребности в поиске, М. Блейман… качество этого поиска представил обеднено и зачастую искаженно, так как над ним тяготели заранее усмотренная схема и наперед известный приговор «школе». Так что получилось — независимо от намерений М. Блеймана — не столько открытие, сколько закрытие … не скажу: «школы» — ее, на мой взгляд, нет, — но ряда наиболее интересных явлений украинского кинематографа, ряда наиболее перспективных путей его развития» (Дзюба, 1989: 82).

И. Дзюба, как оказалось в реальности, как в воду глядел: руководство украинской кинематографией в 1970-е годы использовали статью М. Блеймана для постепенного удушения поэтического кинематографа и творческих экспериментов в целом на студии Довженко…

Дискуссия о кинематографических стилевых направлениях

В 1978 году редакция журнала «Искусство кино» развернула на своих страницах дискуссию о многообразии стилевых направлений в современном советском киноискусстве. Главной целью этой дискуссии обозначался анализ разнообразия и богатства стилей и форм советского киноискусства 1970-х.

Дискуссия началась статьей киноведа В. Михалковича (1937-2006) «Стиль кинематографа и стиль фильма» (Михалкович, 1978: 69-87).

Возвращаясь к памятной статье М. Блеймана «Архаисты или новаторы?» (Блейман, 1970), В. Михалкович писал, что во многих советских фильмах 1970-х «декоративные массы оказываются наиболее активным формообразующим фактором. Бывает даже, что эстетическое воздействие определяется ими, а не персонажами. Прихотливо, причудливо скомпонованные, красочные декоративные массы в таких случаях подавляют человека, низводя до роли особого, пластического акцента. Появление такой манеры М. Блейман в статье «Архаисты или новаторы?» относит ко второй половине шестидесятых годов. Следовательно, живописная «школа», «направление» (термины Блеймана) имеют уже примерно десятилетнюю историю. В статье «Архаисты или новаторы?» сказано об этой

«школе» много справедливого — что вместо «фильмов-пьес», пренебрегавших изобразительностью, перенасыщенных диалогами, она выдвинула «фильмы-картины», где «содержание превращено в декорацию, а декорация становится содержанием», что кадры здесь статичны, отсюда и все произведение вообще приобретает статуарный характер, что школа «явилась формой протеста против воспроизведения на экране простых случаев «из жизни», против неосмысленности натуралистических сюжетов, заполонивших кинематограф». Публикуя статью в 1970 году, критик наблюдал зарождение стилистики, видел ее на определенном этапе развития. Причем картины, которые он подводил под вывеску «школы» («Ночь накануне Ивана Купалы», «Лишний хлеб», «Мольба» и др.), в своей сюжетике имели общие черты. Они тяготели к этнографизму, к экзотике, изображали не поступки действующих лиц во всей их психологической мотивированности, а «реакцию». В фабуле ясно чувствовалась конструкция притчи, каждый кадр, да и весь сюжет, строились как аллегории. Из-за этой притчевости, аллегоричности, из-за «принципиального антипсихологизма» М. Блейман и определил школу как бесперспективную» (Михалкович, 1978: 70).

Однако В. Михалкович был убежден, что практика кинематографа 1970-х «во многом опровергло выводы» М. Блеймана, так как живописность кадра приобрела в фильмах Н. Михалкова, В. Титова, С. Соловьева и др. режиссеров своей законное место, хотя и без явных признаков притчи. «Стремление к живописности М. Блейман связывал с определенным типом сюжетов – им свойственно, полагал он, тяготение к экзотике, этнографичности, к аллегоризму. Но оказалось, что в дальнейшем пластическая выразительность кадра появляется также и в сюжетах совершенно иного типа (психологических). Значит к пластической выразительности, придающей кадру особую живописную завершенность и выстроенность, режиссеры движутся разными путями, а упорная их устремленность к одной цели свидетельствует прежде всего о том, что «живописность» становится в фильмах середины семидесятых годов, если не главенствующим, то во всяком случае распространеннейшим стилем» (Михалкович, 1978: 73).

Режиссер Е. Дзиган (1898-1981) был во многом не согласен с этой точкой зрения, считая, что «В. Михалкович устанавливает наличие в одном и том же произведении двух разнообразных стилей, считая такое смешение языков одним из признаков современного кино. Но и многоязычие и разностильность имеют свое точное наименование — эклектика. Если в фильме смешиваются разные стили — это скорее говорит об эклектизме авторского произведения, чем о неком многообразии языков-стилей, уживающихся в одном фильме, как пытается уверить читателей автор статьи» (Дзиган, 1978: 111).

Размышляя о проблемах киностиля, оператор Ю. Гантман (1932-1987), писал, что «борьба с красивостью, несомненно, отражала реакцию на определенные отрицательные явления в нашем кинематографе, однако далеко не всегда удавалось определить грань, отделявшую красивость от подлинной, реальной красоты. Сплошь и рядом вина за это ложилась отнюдь не на оператора, потому что одно и то же изображение может приобретать совершенно различные свойства в зависимости от контекста фильма. Тем не менее, нарочитая деэстетизация действительности оказалась столь же вредной и лживой, как и откровенное украшательство, ибо она преднамеренно лишала предметы и явления таких свойств, как совершенство, гармоничность, выразительность, завершенность» (Гантман, 1978: 92).

Киновед М. Туровская обратила внимание на то, что «живописный» кинематограф 1970-х отчасти стремится к театральности подачи жизненного материала: «Старое искусство театра стремится к прямому контакту с жизнью; молодое искусство кино стремится к контакту с прошедшими стилями искусства. То и другое тяготеет к открытой, явной условности. (Туровская, 1978: 105).

В отчет на эти теоретические концепции киновед М. Зак (1929-2011) отмечал, что «нельзя, однако, не видеть, как с известной настойчивостью в практику и в теорию внедряются термины, чей смысл далек от «фактурного» кинематографа. Это и «фильм-картина»: полемичный термин, образованный М. Блейманом с целью обвинить в «архаизме» фильмы, наподобие «Мольбы»... Это «кино-коллаж», прокламируемый С. Юткевичем словом и кадром. На основе работ Н. Михалкова зашла речь о

«театрализации кино» (М. Туровская). ... Соглашаясь с этими гипотезами или, напротив, споря, прежде всего, необходимо исходить из мысли, что они не охватывают всего круга кинематографического материала. Внутри него остается достаточно примеров, с помощью которых можно скорректировать любые утверждения» (Зак, 1982: 36).

Продолжая дискуссию, киновед Ю. Богомолов (1937-2023) отметил, что «форма... — это сгусток, суть содержания. Феноменальность ее не в особенных приемах или комбинациях приемов, а в особенностях сцепления тех или иных приемов с жизненным материалом. Прием может быть и не новым, как правило, и не бывает новым, ново его сцепление с материей реальности. На этом моменте, пожалуй, в первую очередь и стоит сосредоточить внимание, исследуя вопрос о стилистической выразительности в кино» (Богомолов, 1978: 80).

С ним был во многом согласен и литературовед Б. Рунин (1912-1994): «Видимо, феномен стиля являет собой квинтэссенцию искусства, самую сокровенную тайну художественной материи. Во всяком случае, стиль настолько изначально «встроен» в ее структуру, что не поддается никакому отвлечению, никакому препарированию, без того чтобы не утратить своих истинных свойств. И потому, наверно, стиль наиболее точно может быть охарактеризован лишь средствами самого искусства, то есть - образно, метафорически. ... Стиль — это идея отбора и внутренней организации всех элементов содержательной формы, принцип, лежащий в основе их целостного, соподчиненного единства. (Рунин, 1978: 63).

Киновед А. Липков (1936-2007) был убежден, что в 1970-х в советском кино возросла «роль авторского начала в кино, значение своего голоса — от первого лица. И потому не теряет и не может потерять своего значения кинематографическая поэзия. Она совсем неадекватна расхожему набору красивостей и выспренностей. Она может представать в разных обличиях: вырастать из прозы..., и взрывать все привычные мерки жизнеподобия... Ее язык может быть «достоверным», «натуральным» — и антидостоверным, антинатуралыным. ... Поэтическое зрение — это способность проникать сквозь оболочку любых видимостей, обнажая, их сущность, поднимать частное к обобщающей высоте» (Липков, 1978: 112).

С таким подходом был согласен и И. Розенфельд: «Автор больше не прячется в тень. Он не хочет «умирать», он не довольствуется ролью рассказчика-комментатора, а желает выйти на «люди», вступить в диалог с залом. Присутствие «создателя», бога этого полутора- или трехчасового «киномикрокосма» более не скрывается, а демаскируется и демонстрируется» (Розенфельд, 1978: 108).

Киновед И. Вайсфельд (1909-2003) считал, что «стиль — понятие и более широкое, чем отдельные приемы, даже весьма яркие, и одно временно стиль имеет свои «зависимости». Стиль — это инобытие художественного метода. ... Стиль бесплоден, узок, ограничен, пока не воплощает — всегда индивидуально — закономерности художественного мышления, художественного метода. ... Суммируя, мы можем сказать, что системность, единство стиля на экране — это единство эмоциональной логики произведения, его образности как процесса, охватывающего и социальное бытие, и психологию, и глубины подсознания художника» (Вайсфельд, 1978: 97, 100).

Киновед С. Фрейлих подчеркивал, что «индивидуальный стиль и есть талант, отличающийся «лица необщим выраженьем». Талант — природное явление и в равной степени общественное, талант — концентрация совести, он бескорыстно отзывчив и реагирует па общественные проблемы, как на свои личные. Только» самобытный художник может подняться до выражения всеобщности. В этом состоит диалектика искусства, и не случайно теоретики такое значение придают индивидуальному стилю» (Фрейлих, 1981: 96).

Выступая исключительно за доминанту социалистического реализма в кинематографе, философ И. Лисаковский (1934-2004) полагал, что «на философско-эстетическом уровне понятие «стиль» как бы обнажается, сбрасывает пестрые одежды индивидуальных проявлений: здесь из многообразного явления «стиль» извлекается его сущность — как бы вневременная, одинаковая для всех. ... стиль — не что иное, как конкретно-художественный способ выражения определенных идейно-эстетических принципов, в основе которого лежит конструктивно-знаковая сторона художественного творчества. ... Манера, стиль, характер и жанр произведения, равно как те или иные его

типологические признаки, вытекают из понимания художником-реалистом наиболее существенного и перспективного в человеке и обществе, подчинены ему» (Лисаковский, 1979: 61, 70).

Киновед Е. Левин (1935-1991) был убежден, что «В. Михалкович потому и не смог... определить черты современного стиля, что рассматривал его на уровне отдельных выразительных средств, главными из которых он назвал статичную камеру и интенсивную живописность кадра. При этом живописность отождествляется им всего только с пластической выразительностью, чем сразу же упраздняется сама проблема живописности как черты стиля. Ведь пластическая выразительность свойственна каждому кадру художественного фильма любого стиля... Стало быть, речь может идти о различных формах пластической выразительности, о степени живописности, а не о живописности как стиле (о чем убедительно пишут Ю. Богомолов и И. Вайсфельд) (Левин, 1978: 75).

Поэтому Е. Левин в итоге согласился с теми участниками дискуссии, которые полагали, что «стиль фильма не сводится к стилю одного или нескольких художественных компонентов и не может, рассматриваться на их уровне и уж менее всего — на уровне выразительных средств и формальных приемов. Мы обязаны исследовать то новое эстетическое качество, которым является синтез всех стилей всех, компонентов картины — индивидуальных стилей всех ее соавторов. Иными, словами, предмет нашего анализа — синтез взаимодействующих стилей как развертывающийся процесс и одновременно как наличный результат» (Левин, 1978: 78).

Дискуссия о грузинском киноискусстве

В конце 1970-х журнал «Искусство кино» провел, наверное, самую известную в своей истории теоретическую дискуссию – о грузинском кинематографе. Начало этой дискуссии было положено острополемической статьей киноведа Ю. Богомолова (1937-2023) «Грузинское кино: отношение к действительности» (Богомолов, 1978: 39-55).

Вот как писал об истоках этой дискуссии кинокритик А. Медведев (1938-2022), работавший в ту пору заместителем главного редактора журнала «Искусство кино»: «Прокатчики подготовили для Ермаша справку, из которой следовало, что зрители очень плохо смотрят грузинские фильмы. ... И вот однажды на коллегии Ермаш бросил реплику: дескать, носимся мы с грузинским кино, а ведь народ-то его смотреть не хочет. Куда же, мол, они идут-то? Уверен, что эта реплика Ф.Т. Ермаша, услышанная членом коллегии Е.Д. Сурковым, и послужила толчком к организации этой статьи. Почему за это взялся Юрий Богомолов, я не знаю. Знаю только, что он очень переживал всю ситуацию по выходе статьи, когда возник уже совершенно определенный резонанс. В общем-то, писал он о фильмах, каждый из которых, наверное, критики заслуживал, но все дело в том, что за скобки было выведено великое современное грузинское кино. Такая аранжировка статьи, начиная от заголовка «Грузинское кино: отношение к действительности» и заканчивая редакционной репликой, которая, несомненно, варьировала слова Филиппа Тимофеевича Ермаша, создала ощущение тенденциозного проработочного документа» (Медведев, 1999: 138).

В своей статье Ю. Богомолов (1937-2023) писал, что «художнический темперамент, талант, профессиональная искусность, благие намерения кинематографистов слишком часто разбиваются о неприступные остовы бутафорских сюжетов. В павильонах студии «Грузия-фильм» намерения разбиваются, может быть, и не чаще, чем в павильонах других студий, но здесь катастрофы и травмы почему-то более заметны и почему-то особенно чувствительны. Может быть, оттого, что здесь так несомненны и очевидны сами намерения, таланты, темпераменты художников?» (Богомолов, 1978: 40).

Далее последовал упрек Ю. Богомолова в том, что в фильмах «Городок Анара» И. Квирикадзе, «Чудаки» Э. Шенгелая, «Приди в долину винограда» Г. Шенгелая и др. «все привычные и уже до того ставшие известными эстетические открытия грузинского кино замкнуты на себя. Потому мы здесь большей частью имеем дело не просто с особым мироощущением, своеобразно и органично соединяющим лиризм и иронию, но с упражнением в этом мироотношении, со своего рода тренировкой в таком мироощущении. Таким способом (пускай несознательно, возможно, даже вопреки исходным авторским намерениям) достигается изоляция ощущений и эмоций от их непосредственных источников и конкретных поводов. И снова отношение вытесняет из

кадра действительность, подменяет действительность, само претендует на статус действительности» (Богомолов, 1978: 42).

Ю. Богомолов (1937-2023) сетовал, что «во всем этом есть нечто фатальное. Пытается ли художник говорить о действительности вне ее конкретных данностей, отрешаясь от них, дистиллируя свои впечатления и наблюдения (как, скажем, в фильме «Настоящий тбилисец», или сочиняя, вымышляя особую реальность с ее особой конкретностью и достоверностью («Городок Анара»), или ничего не выдумывая и ни от чего не отрешаясь, а обращаясь непосредственно к материалу современности («Приди в долину винограда»), он всякий раз своим подлинным героем делает Отношение к Миру, оставляя за Миром право выбора между возможностью соответствовать или не соответствовать этому Отношению. То есть оставляя действительность на вторых ролях. … Судя по всему, кризисные моменты в творчестве некоторых грузинских режиссеров – не частные факты их биографий, они связаны с какими-то явлениями общего порядка, возможно с кризисом излюбленной темы и излюбленного жанра. … Всему есть конец. В грузинском кинематографе наступил конец эпохе подражания. Драгоценные клады душевной человечности, глубокой духовности сильно поистрачены. Прошло время лирических манифестаций в знак преданности прекрасным идеалам» (Богомолов, 1978: 43, 55).

В интеллектуальных кругах Грузии конца 1970-х эта статья Ю. Богомолова была воспринята в основном негативно. Грузинские кинематографисты усмотрели в ней попытку дать повод начальству задушить их кинематограф, как это отчасти было с цензурированием кинематографа студии Довженко после публикации статьи М. Блеймана «Архаисты или новаторы?» (Блейман, 1970).

Чтобы хоть как-то сгладить гнев грузинских кинематографистов главный редактор журнала «Искусство кино» Е. Сурков (1915-1988) выступил со следующим предисловием к дискуссии: «Мне говорили, что статья Богомолова вызвала очень острую реакцию в Грузии. В этом, думаю, нет ничего незакономерного, поскольку статья как раз и рассчитана на то, чтобы побудить читателей взволнованно вглядеться в перспективы грузинского кино, в те процессы, которые могут, если их вовремя трезво и ясно не осознать, повести к пробуксовкам, самоповторам, словом, к явлениям и процессам, о которых нельзя не задуматься уже сегодня. … Не надо подозревать меня в том, что, говоря это, я демонстрирую непонимание достижений, которые грузинский кинематограф достиг на путях так называемого «параболического фильма», в сфере высокой и жизненно емкой символики, в искусстве комизма, столь же полнокровного, «рубенсовского», сколь и лукавого, а в подтексте часто очень горького. Речь я веду не о том, чтобы «закрыть» какие-то художественные направления, другие же «декретировать». Дело в другом: в том, что двигаться, видимо, все же надо, бдительно избегая самоповторов и ослабленных от частого употребления клише, путем настойчивых творческих поисков того общезначимого жизненного содержания, тех характеров и коллизий, тех проблем и конфликтов, которые возникли на почве самой жизни, открылись художникам в ее вечном самодвижении» (Сурков, 1979: 89, 91).

В ответ режиссер Э. Шенгелая упрекнул статью Ю. Богомолова в том, что «большинство заключений, сделанных в ней, безапелляционны и недоказательны. Так, например, критик утверждает, что большинство грузинских лент 60-х и 70-х годов ограничивается чисто эстетическими задачами. Так ли это? … отрицая поэтическое кино, автор статьи призывает нас всех срочно перекочевать в стан прозаиков, забывая или не зная, что в грузинском кино, наряду с поэтическим, давно развивается и прозаический кинематограф» (Шенгелая, 1979: 93, 96).

Киновед К. Церетели полностью поддержала мнение Э. Шенгелая, отметив, что статья Ю. Богомолова «содержит именно такой поверхностный и сторонний взгляд. Она кажется мне ошибочной и произвольной в своих отправных, принципиальных положениях. При всей своей самобытности и национальном своеобразии грузинское киноискусство является частью социалистической культуры. Единство общественно-исторических задач и активное творческое взаимодействие, являясь выражением ленинской политики руководства советским искусством, определили и многонациональный характер советского кино. Между тем автор статьи ставит объект исследования в странное положение: выясняя «отношение грузинского кино к

действительности», обвиняя его в эгоцентризме и замкнутости, он сам же анализирует его в отрыве от этой действительности» (Церетели, 1979: 105).

«Как же можно, — продолжила далее К. Церетели, — ставя проблему отношения грузинского кино к действительности, опускать целый ряд фильмов, которые прямо отвечают этой теме? Только потому, что это не устраивает автора? Я этого понять не могу. Еще раз скажу, что все эти умолчания — элементарный вопрос этики, критической этики» (Церетели, 1979: 108).

К. Церетели с горечью вспомнила далее статью М. Блеймана «Архаисты или новаторы?» (Блейман, 1970), где «совершенно разные фильмы с живописным изобразительным рядом были объявлены в ней произведениями некоей «живописной школы». Автор статьи предсказал авторам, принадлежащим к этой «школе», обреченность на стилизаторство и перманентный кризис только потому, что художественная идея в картинах раскрывалась не традиционно — не через характер. Пророчество — не профессия критика. Обреченный Блейманом на стилизаторство и тупик, Тенгиз Абуладзе продолжает в своей стилистике открывать все новые художественные горизонты. Но пошла ли эта статья и на пользу украинской кинематографии? Кое-кто в республике воспринял ее как «руководство к действию», как призыв к борьбе с формализмом. Надо ли говорить о печальных результатах этой «борьбы»? (Церетели, 1979: 111).

Мнение К. Церетели разделяла и киновед И. Кучухидзе: «В противоположность Юрию Александровичу [Богомолову] я думаю, что на современном этапе творчество отдельных грузинских режиссеров не абсолютизирует тот или иной способ образного обобщения, тот или иной тип поэтики, а уж тем более — ту или иную тематику и проблематику. В творчестве почти каждого режиссера можно различить и конкретно историческое толкование материала и романтическое, а в некоторых случаях и условно-фантастическое. Все это — проявления многообразия форм в социалистическом реализме, который, разумеется, не ограничивается рамками лишь одного типа художественного обобщения или типизации. ... Юрия Богомолова, как видно, раздражает романтический пафос лучших наших лент, их романтический тонус он считает ложным и чрезмерным. И, опираясь на решенные в этой тенденции слабые, второстепенные фильмы, пытается найти причину явления в несовершенстве эстетической структуры, в неправильности выбора темы в хороших грузинских фильмах. К счастью, и в прошлом и сегодня грузинское кино довольно многообразно с точки зрения и тематики и эстетических позиций. Не потому ли Юрий Богомолов сознательно обошел ряд значительных грузинских фильмов, не упомянул о них даже вскользь?» (Кучухидзе, 1979: 113, 116).

Режиссер Л. Гогоберидзе была убеждена, что «статья Ю. А. Богомолова уязвима еще в одном: она написана без истинного уважения к культуре народа. Трудно сформулировать словами, в чем мы все ощутили это неуважение, но оно есть. И именно это вызвало у нас особую реакцию на статью «Грузинское кино: отношение к действительности» (Гогоберидзе, 1979: 95).

Отвечая на критику грузинских кинематографистов, Ю. Богомолов признал, что понял, что его «статья вызвала не просто несогласие, но и обиду. Статья воспринята как «неуд» грузинскому кино. Отсюда стремление выступающих оправдаться буквально по каждому пункту обвинительного вердикта, каковым для вас представляется моя статья. ... Я не писал исторического очерка. Поэтому все упреки по части неполноты материала, также как по поводу оценок тех или иных картин, оставляю в стороне. Я не писал юбилейной статьи, поэтому на все амбициозные претензии, обиды по поводу недостатка сиропа тоже не считаю возможным отвечать» (Богомолов, 1979: 89-90).

В дискуссию вступили также московские режиссеры и киноведы, многие из которых пытались оправдать редакционную позицию по отношению к грузинскому кино.

Выступление режиссера С. Соловьева (1944-2021) было одним из самых доброжелательных: «По этой логике, понятен и даже закономерен «функциональный задор» Шенгелая и всех остальных наших грузинских друзей по поводу статьи Богомолова. Перед нами, мол, не просто художественно-критический разбор художественных произведений, а некий завуалированный, замаскированный под художественность залп дальнобойной артиллерии, имеющий конкретную

внехудожественную цель: опорочить весь грузинский кинематограф. Полемический пафос Шенгелая и его коллег имеет основанием не статью Богомолова. Он взращен древними предрассудками, связанными с «проработочной» критикой былых времен. Инерция такого подхода к критике жива и сегодня. И вот за критическим выступлением Богомолова усматривается намерение, имеющее внехудожественную цель: преподать грузинскому кинематографу урок, даже — нанести удар его престижу. Отсюда понятно, почему с такой страстью Шенгелая защищается и защищает высокие достижения киноискусства, которое в защите не нуждается» (Соловьев, 1979: 120).

Самым мягкой из позиций столичных киноведов оказалась точка зрения А. Трошина (1942-2008): «Нужно ли грузинскому кино в движении к новым темам и в поисках новых художественных средств расставаться с тем, что составляло его самобытность, его специфическую интонацию? Вряд ли. Разве что стоит проверить, как заявленная грузинским кино в 60-е годы духовно-этическая программа сообразуется сегодня с реальностью новых зрительских запросов. И дополнить поэтическую «оптику» аналитичностью, психологизмом, в которые неплохо бы вложить ту же художественную энергию, с какой в свое время утверждались во многих грузинских фильмах иная стилистика, иные отношения с действительностью» (Трошин, 1979: 76).

Зато кинокритик А. Плахов был убежден, что главное достоинство статьи Ю. Богомолова, которую он оценивал высоко, «заключается в том, что в ней поставлены вопросы, имеющие значение и для грузинского и всего кино в целом. Насколько полно и глубоко отражает киноэкран действительность? Как соотносятся на сегодняшнем витке развития поэзия и проза в кинематографе? Чем обусловлено преобладание тех или иных родовых, жанровых структур? Как реалистическая образность нашего кино взаимодействует с символико-мифологическими моделями? Все это проблемы необычайно интересные в плане теории кинопроцесса, к тому же они подкреплены многими точными наблюдениями, сведены в крепкую и по-своему логичную концепцию» (Плахов, 1979: 122).

Полностью поддерживая редакционную позицию, киновед Е. Левин (1935-1991) заявил: «Мы собрались, чтобы поговорить о назревших проблемах современного экрана Грузии, а не для обсуждения статьи Юрия Богомолова, которую я считаю верной..., глубокой, принципиально важной и в теоретическом, и в методологическом аспектах. … Думая о том, что происходит сегодня в грузинской кинематографии, я соглашаюсь с Юрием Богомоловым: она знаменательно переживает конец определенного периода. … Мы имеем дело с серьезным, новаторским историко-теоретическим исследованием, киноведческое значение которого выходит далеко за пределы предмета нашей дискуссии. Статья требует вдумывания, непредубежденного отношения, с ней можно спорить, но сначала ее надо понять и уж в любом случае не приписывать автору то, что он не утверждал» (Левин, 1979: 102).

Это мнение в целом разделял и киновед И. Вайсфельд (1909-2003), который считал, что «основное достоинство статьи [Ю. Богомолова] заключается не в тех или иных частных оценках, с которыми можно соглашаться или оспаривать, а в сквозном направлении размышлений. В сущности, в статье речь идет об эстетическом осознании искусством кино реальности, о том, что со временем те или иные художественные формы освоения содержания исчерпывают себя и повторение их обессиливает искусство, омертвляет его» (Вайсфельд, 1979: 111).

Несколько странно на этом фоне выглядело выступление киноведа Л. Маматовой (1935-1996), которая, пересыпая свою речь цитатами Л. Брежнева, ограничилась невнятной партийно-идеологической констатацией того, что «главная цель остается в силе: в духе времени и в плодотворной традиции отображать новизну и революционную молодость нашего общества, художнически исследовать закономерности его развития, не закрывая, разумеется, глаза на сложности и противоречия, но отчетливо видя направление движения и его перспективу. Ибо, как мы все хорошо знаем, только в этом революционном движении осуществляется подлинная диалектика традиций и новаторства в действительности и в искусстве, плодоносит и обогащается традиция, в которой живое прошлое питает настоящее и в единстве с ним готовит завтрашний день» (Маматова, 1979: 89).

Но особенно удручающе идеологическим выглядело итоговое редакционное

резюме, представляющее, включавшее набор идеологических штампов и «партийных» цитат.

Любопытно, что спустя три года кинокритик А. Караганов (1915-2007), возвращаясь к данной дискуссии, писал, что он «решительно не согласен с той оценкой, которую дал грузинскому кино Юрий Богомолов… Но я считаю, что его точка зрения не случайна, его статья отразила реально существующие движения эстетической мысли, настроения в критике. Поэтому, эта статья и вызвала столь интересные отклики, содержательную полемику. Дискуссия помогла яснее увидеть, полнее понять, что художественное разнообразие советского кино — не призыв и лозунг, а реальность кинематографического творчества, проявляющаяся и на экране, и в самой кинокритике» (Караганов, 1982: 14-15).

Спустя тридцать с лишним лет после этой дискуссии кинокритик Е. Стишова писала, что, по ее мнению, столичные «коллеги отстояли Богомолова. Оппоненты грузинские критики и режиссеры по большому счету были свои люди интеллигентные, умные, отлично ориентированные в идеологической ситуации. И совсем не наивные. У Суркова не получилось столкнуть нас лбами. Он это прекрасно понял и не стал обострять ситуацию. … Я завидовала грузинам, сплотившимся перед лицом общей опасности, отодвинув в сторонку личное. Они отстаивали свое кино, но прежде всего свою идентичность и свое право на нее. В этом была огромная нравственная высота» (Стишова, 2011: 130-131).

Дискуссии о зрелищности и популярности кинематографа

В связи с тем, что на рубеже 1980-х сразу несколько советских фильмов («Экипаж», «Москва слезам не верит», «Пираты XX века») достигли невиданного прежде кассового успеха, собрав за первый год демонстрации в кинотеатрах от 71 до 87 млн. зрителей, журнал «Искусство кино» решил провести очередные дискуссии, рассматривающие так называемый феномен массового успеха.

И здесь наиболее теоретически обоснованным было выступление киноведа Н. Зоркой (1924-2006).

Н. Зоркая отметила, что «долгое время кинематографическая среда, и кинокритика в особенности, вообще мало интересовавшаяся функционированием фильма, относила вопросы «массового», «популярного», «кассового» к специальному ведению кинофикации и проката или к сфере социологии кино (тема «кино и зритель»), судила о них походя, без должного знания дела. Разрыв между реальным бытием кинотеатров и уютным миром Центрального Дома кино, где мы смотрим отборные картины нашего и иностранного производства, все увеличивался. Наиболее наглядно и конфликтно этот разрыв обнаружился именно в оценках «фильмов успеха» со стороны критики и со стороны широкой публики. … У нас имеется некий набор суждений-клише, на мой взгляд, очень мешающих ясности в обсуждаемых нами вопросах - вопросах, которые, будучи теоретически запущенными, мало разработанными, окутаны у нас облаком иллюзий, заблуждений, ошибочных представлений. Вот эти клише: «кассовое» еще не есть «массовое», поскольку: а) зритель смотрит то, что предлагает ему прокат, значит, б) массовый успех может создаваться искусственно (количеством отпечатанных копий, режимом благоприятствования и «зеленой улицей» в кинотеатрах для этих, а не других картин, рекламой и пр.) и, наконец, в) число «человекопосещений» еще не есть показатель успеха, то есть того, что фильм зрителю действительно понравился: зритель может и не досидеть до конца, досмотреть и с досадой сказать: «Какая ерунда!». Но в реальной жизни все иначе. А именно: «кассовый фильм» есть непременно фильм массового успеха – массового спроса – массового предпочтения – массового распространения. Любой профессиональный работник кинофикации и проката, любой добросовестный социолог, ищущий истину, а не подгоняющий данные под априорный результат, подтвердит нам с фактами в руках, что показатель кассы есть самый надежный свидетель массового успеха (или отсутствия такового)» (Зоркая, 1983: 30-31).

В этой связи Н. Зоркая справедливо обращала внимание на «еще одно общераспространенное клише… – клише «злого прокатчика». Оттого, что фильмами массового успеха, становятся, как правило, те, которые нам не нравятся, мы склонны приписать это воздействию неких сил, которые чаще всего олицетворяются для нас в деятеле проката, нарочно подсовывающем зрителю «стандартно-красивые» ленты, да еще сразу в нескольких крупных кинотеатрах города одновременно, да на лучших

вечерних сеансах, а вот высокоталантливые картины он дает на утренних и один-два дня. Но ведь назначение, профессия прокатчика в том, чтобы выполнять план. ... Но при полупустом зале план он не выполнит. Он обязан обеспечить выполнение плана и потому продает билеты на тот фильм, на который билеты покупаются, и столько дней, сколько они покупаются» (Зоркая, 1983: 31).

А далее Н. Зоркая логично и доказательно обосновала феномен массового успеха фильма: «Много лет занимаясь проблемами массового искусства, я абсолютно убеждена и неоднократно высказывала это свое убеждение, что фильмами массового успеха являются те, в которых воспроизводятся фольклорные сюжеты, образы, выразительные средства и прежде всего структура сказки. ... Целый ряд важнейших признаков массового кино и фольклора совпадает или находится в близком родстве. Таковы внутренние формулы, устойчивые схемы сюжетов, а также и эстетические признаки массового фильма (занимательность, действенность, красочность и т.д.). ... Фильмы массового успеха можно уподобить единой самовоспроизводящейся многосерийной ленте или нескольким типовым лентам, главная из которых в глубинной основе имеет архетип сказки. Сказочные структуры просматриваются зачастую и в фильмах, так сказать, реалистических, полных живых зарисовок современной жизни и правды нашего современного быта» (Зоркая, 1983: 32).

Вскоре в журнале «Искусство кино» появилась статья киноведа К. Разлогова (1946-2021) о развлекательном кинематографе, в котором он резонно обращал внимание читателей на то, что «если со свойственным им прагматизмом американцы... стремятся вычислить роль и «удельный вес» полноценного отдыха – в том числе и развлечения – в росте производительности труда, то и нам не грех задуматься о том, что двигателем этого главного показателя экономического прогресса является не только новая техника, не только совершенствование сферы услуг, но и всемерное развитие рекреативной, развлекательной функции искусства» (Разлогов, 1984: 72).

«Советская критика, в том числе кинематографическая, – писал далее К. Разлогов, – потратила много времени и сил на обличение развлечения в его буржуазном варианте. Хрестоматийная формула «отвлекая – развлекать, развлекая – отвлекать» и связанное с ней понятие «эскейпизма» искусства, уводящего от жизни, служили основой для изначально и априорно негативной оценки развлекательного кинематографа. Однако и в капиталистическом мире развлечение отнюдь не всегда сводилось к «низкопробному зрелищу». ... В качестве доказательства достаточно привести бесспорный пример Чарли Чаплина. Теоретическая база негативизма состоит в том, что в развлечении усматривают синоним «увода» от жизни. Но ведь развлекая можно не только отвлекать, но и обучать, и развивать личность, идейно, нравственно и эстетически воспитывать аудиторию. Более того, в условиях социализма развлечение само по себе является позитивной ценностью, источником общественного богатства» (Разлогов, 1984: 73).

Далее К. Разлогов логично предположил, что «необходимо стимулировать художника работать в жанре, а не пренебрегать им, удовлетворять потребности зрителей, а не обличать их за «неразвитый вкус». Ведь вечная потребность в карнавале по сути своей неистребима. Надо только учиться развлекая не отвлекать, а обучать, воспитывать, формировать художественные вкусы, развивать личность» (Разлогов, 1984: 81).

Разумеется, все сказанное К. Разлоговым выше существенно расходилось с господствовавшей многие годы в официозном советском киноведении точкой зрения, что «изучение запросов массового советского зрителя показывает, что не эскапизм, не стремление убежать от тягот действительности, не потребность в бездумном развлечении определяют отношение нашей аудитории к кинематографу. Многолетняя практика показала, что с помощью фильма советский зритель сознательно стремится глубже вникнуть в сложные явления жизни, найти ответ на волнующие его вопросы, получить эстетическое наслаждение. С полным правом можно говорить о том, что наряду с феноменом советского кино в нашей стране сформировался феномен советского зрителя» (Баскаков, 1981: 69).

Киновед В. Дмитриев (1940-2013), вступив в полемику с К. Разлоговым, высказал весьма спорную гипотезу, что «романтическая мечта о чистых жанрах является иллюзией. ... Ситуация текущего времени, момент развития искусства, отношение художника со зрителем сейчас таковы, что жанрово-несущая конструкция

развлекательного произведения в качестве необходимого ингредиента, обеспечивающего стабильность, должна включать в себя усложняющий параметр. Число подобных ингредиентов достаточно велико, и только от замысла, умения и вкуса художника зависит, что он выберет. В одних случаях пригодится поправка на иной жанр, в других – стилизация, в третьих – реплика в сторону старого кинематографа» (Дмитриев, 1984: 86).

Эту мысль о синтезе жанров, как о составляющей массового успеха фильма, была поддержана и киноведом К. Щербаковым (Щербаков, 1984: 50-59).

Вступивший в теоретический спор киновед М. Зак (1929-2011) отметил, что ему «близка позиция В. Дмитриева, который хочет знать не только цифры посещений того или иного фильма, в том числе приключенческого, но и реальную цену успеха. Из чего она складывается?» (Зак, 1984: 106).

А кинокритику Я. Варшавскому (1911-2000) не понравился (на наш взгляд, безоновательно) сам термин «развлекательный фильм»: «Если вы какие-то фильмы хотите назвать развлекательными, то как вы назовете другие? Все, решительно все фильмы должны развлекать. И веселые комедии, и захватывающие приключения, и философские драмы. Хороших неразвлекательных фильмов не бывает, вернее, не может быть» (Варшавский, 1984: 37).

О проблемах кинокритики и киноведения

Статьи о теоретических проблемах киноведения в журнале «Искусство кино», как и в прежние послевоенные десятилетия, обращались как к истории, так и к современному этапу киноведения как науки.

Киновед Е. Левин (1935-1991), анализируя книгу В. Шкловского «За 40 лет. Статьи о кино» (Шкловский, 1965), вспоминал, ошибочное, по его мнению, утверждение В. Шкловского: «Новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность» (Шкловский, 1925: 27.). «В самом деле, утверждение Шкловского обнажает по меньшей мере два противоречия концепции, которые в ее пределах разрешены быть не могут. Противоречие первое. Художественная форма, как ее понимали опоязовцы, не должна изменяться, развиваться, морально устаревать, ибо она есть сумма приемов. Но история искусства показывает обратное. ... Противоречие второе. Для Опояза взятая сама по себе форма произведения — это и есть его художественность. Но тогда моральный износ формы должен сопровождаться утратой ее художественности. Однако все формы в искусстве, даже архаичные — героический эпос, античная трагедия, например, — свою художественность для нас сохраняют. Как это объяснить? Убедительного ответа «формальная школа» не давала: форму и художественность она понимала узко» (Левин, 1970: 107-108).

Зато Е. Левин хвалил В. Шкловского за то, что тот «понял, что «монтаж аттракционов» в теории и на практике был отрицанием заранее заданной формы, тождественной определенному содержанию. Это обстоятельство необходимо подчеркнуть, ибо оно недостаточно учитывалось, что не раз приводило к поверхностному толкованию новаторских поисков Эйзенштейна: они объявлялись формалистическими, кощунственными по отношению к классическому наследию. Между тем «монтаж аттракционов» был кризисным — в продуктивном смысле этого слова — осознанием того бесспорного факта, что художественная форма не безразлична к содержанию и что новое содержание не может быть удобно упаковано в привычные формы дореволюционного искусства. Решительное, в крайних выражениях провозглашенное «монтажом аттракционов» отрицание старой формы было началом ее закономерного преобразования, влившегося в общий поток поисков новых средств выражения и новой образности» (Левин, 1970: 115).

На рубеж 1970-х журнал «Искусство кино» обратился к анализу предмета и метода киноведения (Звоничек, 1970: 127-144).

Киновед С. Звоничек настаивал на том, что «предметом киноведения является фильм как средство массовой информации. ... мы отказались от искусственного ограничения предмета киноведения только произведениями киноискусства» (Звоничек, 1970: 134), а среди методов киноведения выделил компилятивный, сравнительный (т.к. ученому приходится иметь дело с трудоемкими научными работами сравнительного характера, проводящими параллели между кино и литературой, кино и театром, кино и

музыкой, кино и изобразительным искусством) (Звоничек, 1970: 135).

«Следующее место в иерархии методов, — писал С. Звоничек, — занимает метод, который имеет право называться «точным», ибо даже самые абстрактные рассуждения должны были бы опираться на статистические факты. Вопрос количества и его отношения к качеству очень часто попадает в поле зрения киноведа. ... В кинопрокате и торговле использование статистики считается вещью само собой разумеющейся. Точно так же необходима статистика для рассуждений киносоциолога» (Звоничек, 1970: 136).

Он также напомнил, что «отдельные дисциплины искусствоведения — эстетика, социология, история, экономика — переносят свой уже сложившийся метод и в кино. Они навязывают ему свой опыт, традиции, богатую литературу, заполняющую библиотеки. К тому же, многие киноведы учились в мастерских театра, литературы, изобразительного искусства. ... Мастера кабинетного исследования принадлежат прошлому: такое комплексное явление, как кинематограф, можно охватить с научных позиций только с помощью широкого метода и объединенных сил группы ученых, изучающих избранную проблему в различных аспектах» (Звоничек, 1970: 143).

Однако такого рода теоретические подходы С. Звоничека были подвергнуты критике со стороны философа Е. Вейцмана (1918-1977), который был не согласен с тем, что «круг вопросов киноведения затрагивает лишь теорию связи и массовой культуры», так как «этот подход односторонен. Он умаляет значение кино как художественного творчества, как вида художественной деятельности. ... Думается, что растворить в общих средствах массовой киноискусство информации и мощного воздействия на массы, не видя его образной, эстетической природы, не видя его роли в создании художественных ценностей, которые у нас активно способствуют преобразованию общества и человека на коммунистических началах, а в буржуазном мире могут быть средствами диффамации личности, было бы заблуждением» (Вейцман, 1972: 84).

При этом Е. Вейцман был против того, чтобы «сводить критику к одному только социологическому анализу содержания произведения, воспринимаемого как простой слепок реальности, обходить те непростые опосредования, которые лежат между жизнью и искусством и порождают своеобразие художественной формы, художественного выражения», так как «нельзя игнорировать процесс рождения правды художественной, отличающейся от простого подражания жизни, от грубого натурализма» (Вейцман, 1975: 94).

Вместе с тем Е. Вейцман подчеркивал, что «социология киноискусства значительно расширяет традиционное киноведение, ибо исследователь здесь неизбежно сталкивается с рядом явлений, существенно важных в контексте проблем общесоциологического и общекультурного порядка. И эти проблемы — в первую очередь, идеологические. Не случайно теоретики антикоммунизма упорно пытаются оторвать искусство нашего общества от самого социалистического общества. ..., поэтому «литературно-художественная критика, и, в частности, кинокритика должна иметь свои особые связи с социологией искусства. Ведь критика выполняет своеобразную роль непосредственного посредника между художником, с одной стороны, и зрителем — с другой, между феноменом искусства — произведением — и живой, сложной, многогранной и противоречивой жизнью, в чем-то всегда более широкой и безграничной, чем этот феномен» (Вейцман, 1975: 97, 103).

Довольно остро по тем временам проблемы киноведения ставились в статье киноведа В. Дьяченко: «Удивительно ли, что единой теории кино (аналога теории литературы) попросту не существует? «Вопросы киноискусства» и «Вопросы кинодраматургии» удивительным образом до сих пор возникают и решаются раздельно, а если уж быть до конца откровенным, то большинство тех и других чаще всего сводится к вопросам общеэстетическим, только иллюстрированным кинематографическим материалом. Ко многим же специфическим и чрезвычайно важным для кинематографической практики проблемам кинотеория подступа пока не искала. Что, например, известно о существе и закономерностях киноритма? Нет даже согласованных дефиниций. А уж можно ли представить более специальный и более важный «вопрос киноискусства»?

Придется констатировать, таким образом, что теоретические основы важнейшего из искусств (за исключением общеэстетических) слабы и никакого опережающего влияния

на развитие киноискусства не оказывают» (Дьяченко, 1971: 19).

Философ Н. Парсаданов (1922-1985) в своей статье высказался в пользу союза кинокритики и эстетической теории (Парсаданов, 1971: 11-15). Он, правда, утверждал, что такого рода альянс будет плодотворным только при углублении «воздействия марксистско-ленинской методологии в целом, упрочении влияния коренных принципов революционной философии, идеологии социалистического гуманизма на художественную критику. ... В этом заключена также гарантия от опасностей вкусовщины, субъективизма, групповых пристрастий, выступающих нередко под стягом «борьбы за принципы». Прямолинейная категоричность оценок, схематизм надуманных построений, выдаваемых за истинную принципиальность, по своему существу противоположны ей. За ними прячется теоретическая несостоятельность, методологическая беспомощность. Далеки от принципов марксистско-ленинского анализа искусства и всякая неопределенность и расплывчатость критических суждений, уклонение от четких и ясных позиций по отношению к рассматриваемым художественным явлениям» (Парсаданов, 1971: 11-12).

Кинокритик Г. Капралов (1921-2010) в своих теоретических подходах был также весьма марксистско-ленински традиционен, подчеркивая, что отдельные успехи в киноведении «не могут скрыть серьезного отставания теории от кинопроцесса, особенно в разработке таких центральных проблем, как вопросы социалистического реализма, партийности и народности творчества, которые трактуются еще нередко упрощенно, догматически, без учета всего богатства советского искусства, многообразия его форм и стилевых направлений. Спорадичность появления теоретических работ, посвященных порой лишь одному из аспектов или стилевых особенностей современного фильма, тому или иному направлению, приводит иногда к тому, что такая работа становится вдруг, подобно одинокому дереву в степи, единственной точкой, на которой сосредоточиваются все взгляды. В результате частная проблема, освещенная в книге, неправомерно начинает претендовать на более широкое значение» (Капралов, 1971: 17).

При этом Г. Капралов был убежден, что «талантливый критик идет как бы рядом с художником, и муки творчества проходят и через его душу. Эпитет «художественная», который мы добавляем к названию критики, занимающейся анализом явлений искусства, означает, на наш взгляд, не только объект исследования, но и нечто существенное, относящееся к характеристике собственного труда критика. Критик тоже художник, только жанр его работы несколько иной, более обнаженно скорректированный аналитической, мыслью. ... Критик — не хулитель и не тамада. Думать вместе с художником, помогать ему не упустить из поля зрения более широкий горизонт и жизни и искусства, внутренне как бы пройти вместе с ним его творческий путь, и там, где он остановился, оступился или не увидел дороги дальше, подсказать, наметить верное продолжение пути — какая это благородная и возвышающая задача! ... У советского киноискусства верный партийный компас. И советский критик — художник и гражданин — считает себя «мобилизованным и призванным» на великом фронте созидания коммунистической культуры» (Капралов, 1971: 17-18, 20).

С мнением Г. Капралова был согласен и киновед И. Вайсфельд: «Критика — это искусство, а критик — по идее — должен обладать той же впечатлительностью, эмоциональностью, проницательностью, творческим темпераментом, идейной убежденностью, что и создатель фильма. Критика многожанрова, как и сам кинематограф: исследование, заметки, эссе, комментарий (для телевидения и радио), фельетон, пародия... Отличие одно: критика в своем истоке — это наука. Наука в действии, в постоянной разведке боем» (Вайсфельд, 1971: 80).

В таком же ключе рассуждал о задачах киноведения и кинокритики философ и киновед В. Кудин (1925-2018), подчеркивая при этом, что «серьезные социологические исследования, обобщение и анализ фактов смогут дать критику настоящие научные основы в его суждениях и выводах. И только опираясь на них, кинокритик сможет успешно выполнить и другую часть своей задачи — активно помогать творческому поиску художника. ... Необходим серьезный разговор об эстетических качествах фильма, о его поэтике, причем опять же непременно в широком идейно-политическом контексте тех задач и проблем, что стоят перед современным художником. А ведь без этого трудно говорить о серьезном воздействии критического выступления и на зрителя и на

кинопроцесс. … Решать эти проблемы — это и значит двигать вперед разработку метода социалистического реализма. И, наоборот, только сосредоточив внимание всего коллектива кинокритиков на актуальных вопросах метода социалистического реализма, мы сможем ощутимо способствовать увеличению идейной действенности нашего кинематографа» (Кудин, 1971: 78-79).

В. Ждан (1913-1993) также считал, что «для киноведения (включая сюда теорию и критику) важной задачей продолжает оставаться усиление научного, последовательного подхода к фактам истории и теории кино, точное и четкое осмысление их с ленинских партийных позиций. Речь прежде всего идет о марксистско-ленинской методологической оснащенности кинокритики» (Ждан, 1971: 103).

В аналогичном ключе размышлял и М. Зак (1929-2011), подчеркивая, что кинокритика, чтобы «стать действенной, научно-авторитетной, должна возвыситься до общегосударственной, подлинно партийной точки зрения на все то, что подлежит нашему анализу, должна осуществляться при ярком свете нашей личной партийной совести за общее для всех нас дело» (Зак, 1971: 107).

С ними были солидарны Е. Бондарева (1922-2011), Л. Рошаль (1936-2010), Р. Соболев (1926-1991) и другие советские киноведы (Бондарева, 1971: 10-14; Рошаль, 1971: 14-18; Соболев, 1971: 109-111).

Киновед К. Щербаков в своей статье, опираясь на текущую практику кинокритики, был более конкретен, подчеркивая, что всё ещё «мало статей и фельетонов, мало реплик, посвященных кинопроизведениям заведомо провальным, даже халтурным. Наверное, ход рассуждений примерно таков: «Ну, это же очевидно, это за гранью искусства, стоит ли тратить порох, ломать копья…» И вот фильм, несостоятельность которого видна невооруженным глазом, спокойно идет на всех экранах при полном молчании прессы. И у зрителя, особенно не искушенного в критически-кинематографических тонкостях, появляется небезосновательное ощущение, что критика относится к данному фильму если не благожелательно, то по крайней мере терпимо. Надо ли говорить, сколь терпимость эта неуместна, даже если существует она только в представлении некоторой части зрителей. … Я уж не говорю о том, что у самих авторов кинематографической серятины может сложиться впечатление, что их продукция, как правило, вне критики. Впечатление, которое надлежит пресекать и развенчивать в самом зародыше» (Щербаков, 1971: 22).

Здесь хотелось бы отметить, что данная дискуссия о киноведении и кинокритики развернулась на страницах журнала «Искусство кино» в 1971 году, то есть до публикации Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (Постановление…, 1972). Таким образом, главный редактор Е. Сурков (1915-1988) удачно «сыграл на опережение».

В Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» отмечалось, что «многие статьи, обзоры, рецензии носят поверхностный характер, отличаются невысоким философским и эстетическим уровнем, свидетельствуют о неумении соотносить явления искусства с жизнью. До сих пор в критике проявляются примиренческое отношение к идейному и художественному браку, субъективизм, приятельские и групповые пристрастия. … Критика все еще недостаточно активна и последовательна в утверждении революционных, гуманистических идеалов искусства социалистического реализма, в разоблачении реакционной сущности буржуазной «массовой культуры» и декадентских течений, в борьбе с различного рода немарксистскими взглядами на литературу и искусство, ревизионистскими эстетическими концепциями» (Постановление…, 1972). В связи с этим предлагалось не только преодолеть указанные недостатки, но и «всемерно содействовать укреплению ленинских принципов партийности и народности, бороться за высокий идейно-эстетический уровень советского искусства, последовательно выступать против буржуазной идеологии» (Постановление…, 1972).

А поскольку состоянию и задачам кинокритики в свете решений XXIV съезда КПСС был посвящен и Пленум Союза кинематографистов СССР, состоявшийся в декабре 1971 года, кинокритик А. Караганов, отражая решения данного Пленума, отметил, что «по обязанности и долгу единственного у нас в стране толстого кинематографического журнала журнал «Искусство кино» призван быть не только общественно-политическим и

критическим, но и теоретическим органом советской кинематографии. Однако раздел теории занимает ничтожно малое место на его страницах. В этом разделе иногда публикуются статьи по социологии, истории кино, а собственно теоретические почти совсем не появляются. Журнал не печатает проблемных годичных обзоров современного кино, о чем приходится жалеть еще и потому, что сам жанр таких обзоров потребовал бы теснее связывать критику с теорией, решительнее идти от оценки отдельных произведений к постижению кинематографического процесса» (Караганов, 1972: 8).

Естественно, что для теоретической работы или теоретического углубления критики мало иметь соответствующие задатки и навыки - нужно уметь и хотеть мыслить в масштабах искусства в целом, в масштабах нашего сложного века, имея в виду развитие советского общества, судьбы революции, борьбу идей и социальных сил, ведущуюся в современном мире. Это много сложнее и беспокойнее, нежели выбрать себе фильм по вкусу и сосредоточиться на рассмотрении его сюжета или стилевых особенностей. Но плодотворные качественные изменения и достижения ждут критику именно на путях овладения научной методологией анализа, на путях органического соединения социального, идейного и эстетического подхода к фильму, социального, идейного и эстетического критериев в его оценке» (Караганов, 1972: 8).

И надо сказать, что даже после такой, надо признать, довольно резкой критики главный редактор журнала «Искусство кино» Е. Сурков сумел сохранить свое кресло еще на целое десятилетие. Полагаю, частично за счет заблаговременно организованной им в 1971 году дискуссии о киноведении и кинокритики.

В том же 1972 году было опубликовано еще одно постановление ЦК КПСС, на сей раз – «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», где отмечалось, что на экраны «нередко выходят фильмы, не отвечающие идейно-эстетическим критериям советского искусства и возросшим запросам зрителя. Кинематографу недостает глубины в художественном отображении важнейших процессов современности. Не все делается для того, чтобы показать экономические, общественные и культурные преобразования, осуществляемые советским народом под руководством партии, запечатлеть важные социальные изменения, происходящие в жизни рабочего класса, колхозного крестьянства и интеллигенции, борьбу партии и народа за органическое соединение достижений научно-технической революции с преимуществами социалистического строя» (Постановление…, 1972).

Поэтому в опоре сразу на оба эти Постановления режиссер С. Герасимов (1906-1985) напомнил, что «дать общую характеристику того или иного художественного явления для критики еще далеко не исчерпывающая задача. Необходимо видеть произведение в широком контексте исторических и современных явлений литературы и искусства и — отображаемой ими действительности. … Сознавая с полной ясностью, насколько важна роль советского киноискусства в общенародной борьбе за коммунизм, четко понимая, сколь обширны и серьезны задачи, встающие в этой связи перед кинокритикой и теорией кино, кинематографисты вправе рассчитывать на требовательное и в то же время на внимательное, товарищеское отношение к своему труду со стороны критики» (Герасимов, 1975: 2-3).

«Важным событием, — отметил далее С. Герасимов, — надо считать создание Научно-исследовательского института теории и истории киноискусства Госкино СССР. Институт призван стать центром партийной киноведческой науки, объединить и возглавить творческую исследовательскую работу большого отряда ученых, помочь в подготовке новых научных кадров» (Герасимов, 1975: 7).

Назначенный директором именно этого НИИ киновед В. Баскаков (1921-1999), обратившись к своей излюбленной теме, подчеркнул, что нельзя «забывать, что буржуазия и ее идеологи широко используют экран в своих целях, стремясь привить массовой аудитории в различных районах планеты мифы о процветании капитализма или при помощи сложного камуфляжа отвлечь массовое сознание от реальных процессов, происходящих сегодня в мире. С этой целью используются самые тонкие, самые сложные средства — левоэкстремистские лозунги, псевдореволюционность, буржуазность, маскирующаяся тогой антибуржуазности. Все это надо видеть, понимать, оценивать» (Баскаков, 1975: 91).

А в своей статье «Киноискусство социалистического реализма и фальсификации

«советологов» В. Баскаков как всегда начисто опровергал мнения буржуазной кинокритики: «Что бы ни говорили наши идейные противники, какие бы «модели» истории советского кино они ни сооружали, как бы ни старались путем хитроумных квазитеоретических постулатов запутать вопрос о непрерывности поступательного развития советского кино, им не удастся подменить правду ложью, не удастся прикрыть «научной» тогой свои истинные умыслы и планы» (Баскаков, 1977: 52).

В 1976 году редакция журнала «Искусство кино» решила провести еще одну дискуссию о методологических проблемах киноведения и кинокритики (Методологические..., 1976), в которой участвовали киноведы В. Баскаков (1921-1999), В. Божович (1932-2021), И. Вайсфельд (1909-2003), Н. Горницкая (1921-2005), Е. Громов (1931-2005), Л. Козлов (1933-2006), Е. Левин (1935-1991), Л. Маматова (1935-1996), Ю. Мартыненко (1932-1985), К. Разлогов (1946-2021), В. Соколов (1927-1999), Е. Сурков (1915-1988), М. Туровская (1924-2019), Ю. Ханютин (1929-1978), Д. Шацилло, В. Шестаков (1935-2023), Р. Юренев (1912-2002), философы М. Каган (1921-2006), А. Новиков (1936-2022), Н. Парсаданов (1932-1985) и др.

В рамках данной дискуссии киновед И. Вайсфельд отметил, что, по его мнению, «союз киноведения, философии и социологии только тогда будет плодотворным, когда каждая из областей знания не станет умалять своих целей и своей «предметности». Это тем более необходимо помнить, что непоследовательность в определении границ и предмета исследований — явление в нашей теоретической литературе не такое уж редкое» (Вайсфельд, 1976: 55).

М. Каган настаивал на том, что «перспектива развития научного изучения искусства заключается именно в том, чтобы подняться от его одностороннего изучения методами искусствоведческих дисциплин до системного его изучения ансамблем методов разных наук» (Каган, 1976: 75).

Оппонируя М. Кагану, Е. Громов считал, что «в общетеоретическом плане необходимо ясно отдавать себе отчет, что главным методом изучения искусства являются эстетические и искусствоведческие методы, адекватные объекту исследования. Их необходимо совершенствовать, обогащать, но не за счет утраты собственной специфики. ... Теория информации, даже когда она подкрепляется философско-эстетическим анализом, оказывается не в состоянии уловить специфику искусства» (Громов, 1976: 60).

Е. Левин подчеркивал, что «объектом истории кино как науки можно считать кинематографический процесс в целом, то есть кинематограф как искусство, как область культуры и духовной жизни общества, как социально-эстетический феномен — в его развитии и многообразных связях с другими областями культуры и общественной жизни. Полное изучение кинопроцесса требует совокупных усилий ученых разных специальностей — в первую очередь искусствоведов, историков культуры, социологов, психологов; но киновед должен хорошо ориентироваться во всех этих областях, чтобы на равных участвовать в комплексном исследовании кинопроцесса. Предмет истории кино как науки — это закономерности развития кино как искусства, закономерности эстетические, взятые в их развитии и обусловленные в конечном счете законами общественной жизни. Объект и предмет науки таким образом органически связаны. Предмет выделяет в изучаемом явлении свой спецификум. ... Плодотворной и перспективной представляется мне методология историко-типологического анализа общественных и эстетических явлений. Такому методу сегодня уже не нужно преодолевать внешние препятствия, поскольку его не сопровождает зловещая тень компаративизма и гримасы плоского структурализма; он может заняться решением своих внутренних проблем» (Левин, 1976: 82-83).

Киновед Н. Горницкая признала системный подход как наиболее перспективный для изучения истории кино: «такой подход позволит нам охватить в единстве противоположностей триаду: производственно-творческая деятельность — фильм — зритель, которая при традиционном подходе обычно разобщалась» (Горницкая, 1976: 80).

Р. Юренев выразил несогласие с тем, что «философы и социологи так старательно разделяют искусствоведение и самый процесс искусствоведческого творчества на уровни, аспекты, методу, срезы. ... У подлинного искусствоведа, желающего познать и описать развитие искусства, все эти методы сливаются, чередуются, сосуществуют». А далее

предложил вместо всех этих «уровней» вспомнить эйзенштейновский принцип «полифонического описания» процессов развития искусства кино. Что значит — полифонический? Это вовсе не значит, что в оркестре все инструменты играют по очереди или звучат одновременно. Это значит, что художник выбирает из арсенала изобразительных средств те средства, которые ему нужны в данный момент; выбирает и употребляет их для решения той или иной идейно-художественной задачи. ... Владеть такой полифонией должен и искусствовед. ... Работа киноведа состоит из трех этапов. Первый этап — посмотреть, второй этап — написать и третий этап — напечатать. И на всех этих «уровнях» у нас множество трудностей» (Юренев, 1976: 98-99).

В. Кузнецова (и на наш взгляд, абсолютно правомерно) обратила внимание участников дискуссии, что «если мы привлекаем социально-культурный контекст для изучения истории кино, то, очевидно, мы вправе ставить перед собой и обратную задачу — использовать фильм как средство изучения истории советского общества. Ведь фильм, может быть, даже в большей степени, чем роман или пьеса, представляет собой неоценимый источник прежде всего для изучения общественного сознания, общественных эмоций, для понимания путей социального и нравственного прогресса, наконец, для суждений о том, каков был облик, образ жизни в тот или иной период истории, как выглядел мир тогда, когда его черты стремилась запечатлеть кинокамера. Второй существенный момент... — это необходимость изучения не отдельных выдающихся фильмов, а кинопотока, то есть всей совокупности кинопродукции данного периода. Изучение отдельных фильмов, как и изолированное изучение творчества отдельных режиссеров, приводит к неизбежной односторонности, к утере чувства контекста и, как следствие, к смещению критерия. К кинопотоку мы часто относимся с незаслуженным пренебрежением. Но ведь именно в нем идет количественное накопление нового, предшествующее качественному скачку, совершающемуся в лучших фильмах» (Кузнецова, 1976: 92).

Ю. Ханютин подчеркнул, что «одной из важнейших методологических проблем надо считать сейчас проблему прогнозирования развития киноискусства в соответствии и в связи с движением всей нашей социалистической культуры» (Ханютин, 1976: 98).

Несколько особняком в дискуссии прозвучало «смотрящее в будущее» мнение К. Разлогова, который выделил значимость изучения места средств аудиовизуальной коммуникации (в частности, кинематографа и киноискусства) в системе культуры: «Эту проблему надо рассматривать с позиций социологии, особое внимание уделяя коренному различию тенденций развития в условиях капитализма и социализма. Поэтому я не могу согласиться с прозвучавшей здесь мыслью, что киноведение должно быть только искусствоведением. Коль скоро кино — это средство коммуникации, функции которого отнюдь не исчерпываются художественным творчеством, перед киноведами стоит задача исследования всего множества реальных (и возможных) форм использования не только кино, но и телевидения, видеокассет, голографии и других средств аудиовизуального общения. Эта проблематика является средоточием большого количества противоречий, с которыми мы очень часто сталкиваемся, но преодолеть их оказываемся не в силах, поскольку остаемся в плену только искусствоведческих представлений» (Разлогов, 1976: 92).

Разумеется, участники дискуссии не могли обойти стороной отношение киноведения к зарубежному кинематографу. В. Шестаков (1935-2023) считал, что «необходимо изучать связи зарубежного кино с философией, в том числе с различными модными западными философскими концепциями. Нельзя недоучитывать влияние фрейдизма, экзистенциализма, неофрейдизма на современный кинематограф. Нельзя забывать и другие течения. К сожалению, у нас мало работ, посвященных анализу связи идеалистической философии и буржуазного кинематографа» (Шестаков, 1976: 81). Этот тезис был поддержан В. Баскаковым (1921-1999), Н. Парсадановым (1922-1985) и др.

Как ни странно, но наиболее консервативным и идеологически стереотипным было выступление будущего активно-«перестроечного» борца против всех негативных явлений советского кинематографа – киноведа Л. Маматовой, которая всего лишь напомнила, что «внутренним стержнем формирования многонациональной советской кинематографии было становление метода социалистического реализма. Между тем сама теория социалистического реализма разработана в нашем киноведении еще далеко не в полной

мере, отдельные положения этой теории, рассыпанные в монографиях и статьях, еще подлежат обобщению в фундаментальном труде» (Маматова, 1976: 88).

В 1977 году редакция журнала «Искусство кино» решила отметить пятую годовщину Постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (Постановление..., 1972). Без каких-либо ссылок на публикации конкретных кинокритиков в (редакционной?) статье по этому поводу утверждалось следующее: «Серьезнее, содержательнее стали рецензии на новые фильмы, но сколько еще печатается (в том числе и в «Искусстве кино») рецензий, где успехи завышаются, а просчеты замалчиваются или только робко обозначаются. Успешно изживается критика групповая, приятельская, но все еще нет-нет, да и появится статья, обязанная своим появлением только капризам вкуса данного критика и никак не выверенная по идейно-художественным ориентирам, общим для всего нашего искусства, не соотнесенная с задачами, выдвинутыми перед нами временем, партией» (Критика..., 1977: 7).

Далее на страницах журнала развернулась дискуссия о роли кинокритики в современном обществе. Ответы кинокритиков-начальников (В. Баскакова, В. Ждана, А. Караганова) были заполнены стандартными фразами о социалистическом реализме, идеологической борьбе и т.д. Правда, А. Караганов (1915-2007) верно подчеркнул, что «кинокритики часто пишут о фильмах, не учитывая того, как эти фильмы смотрятся, какой фактический «урожай» мыслей и чувств собирают они в зрительской аудитории» (Поиски..., 1977: 16).

Киновед А. Красинский отметил, что «просматривая прессу, вы можете встретить немало рецензий и статей, в которых высокая оценка тому или иному фильму выносится только на основании важности, актуальности темы. В подобных случаях весьма низкий художественный уровень фильма не принимается в расчет» (Поиски..., 1977: 17). Это было, на наш взгляд, справедливое утверждение, и примером этого могли служить многие рецензии в журнале «Искусство кино» периода 1969-1985 годов.

Самый смелый текст о советской кинокритике написал киновед Ю. Ханютин (1929-1978), обоснованно утверждая, что «наша критика пока довольно беззуба. Вернее говоря, критическая смелость проявляется, но все больше почему-то на второстепенных картинах второстепенных режиссеров, а лучше — на иностранных. ... а если не нравится картина ведущего режиссера, то лучше обойти сторонкой, промолчать — а то как бы неприятностей не нажить!» (Поиски..., 1977: 25).

Да, советская критика для дискуссий, как в 1960-х, так и в 1970-х, должна была тщательно подбирать материал и персоналии. Можно ли было себе, например, представить, что в 1970-х принципиальная дискуссия могла бы развернуться на страницах «Искусства кино» о фильмах «Повесть о коммунисте» или «Дума о Ковпаке»? Вопрос, опять-таки, риторический.

Часть теоретических материалов журнала «Искусство кино» было посвящено анализу зарубежных киноведческих подходов.

Так киновед Р. Юренев (1912-2002) анализировал киноведческие взгляды З. Кракауэра, считая, что его позиция, рассматривающая искусство как отражение реальной действительности, убежденная «в возможности воздействовать средствами искусства на человеческое общество, приближается в этом к марксистскому пониманию сущности и задач искусства» (Юренев, 1972: 135). В то время, как «идеалистическая, субъективистская позиция большинства современных зарубежных теоретиков искусства приводит их к утверждению свободы художника от жизни, независимости искусства от действительности. Кракауэр ... в основном приближается к материалистической позиции, утверждает в искусстве реализм, хотя и понимает его, с нашей точки зрения, несколько ограниченно. По его мнению, современному буржуазному обществу свойственно оскудение внутреннего мира человека, а современному человеку — отчужденность от окружающей жизни, и кино, с его способностью делать невидимое заметным, может возвращать человека в реальный мир, к материальной действительности. Это и делает кино социально значительным фактором. И в этом мы можем с Кракауэром согласиться. (Юренев, 1972: 138).

При этом Р. Юренев сожалел, что З. Кракауэр «не может подняться до ленинской теории отражения, которая учит, что отражение отнюдь не адекватно отражаемому, что творческий процесс является отражением мира в субъективном сознании художника,

стремящемся не к зеркальному «незаинтересованному» копированию, а к выявлению сущности, к выявлению характерных или неповторимых черт реальности. Художник в творческом акте организует, направляет, связывает между собой явления действительности для достижения определенных целей» (Юренев, 1972: 143).

Анализируя работы западных киноведов (Seton, 1952; Seydor, 1973-1974), посвященные С. Эйзенштейну, киновед Л. Козлов (1933-2006) иронично отмечал, что «представление об Эйзенштейне, как об одиноком гении, мученике советского режима, вульгарном фрейдисте и т.п., получило с легкой руки Ситон известную распространенность» (Козлов, 1975: 155). Но, «в отличие от «диверсий» в духе Мэри Ситон, тенденциозно противопоставлявшей Эйзенштейна советскому обществу», П. Сейдор, наоборот, ведет прямую атаку «на творчество Эйзенштейна как на пример искусства, связавшего себя с социалистической революцией и советской общественной жизнью. Предлагаемая концепция наиболее лаконично выражена в следующих словах о «Броненосце «Потемкин»: «...Фильм оказывается искусно состряпанной политической карикатурой, выдающей себя за эпическую поэму». Иначе говоря, Эйзенштейн вовсе не настоящий художник, а только имитатор, выдающий себя за представителя истинного искусства в своих фильмах, искажающих действительность ради целей политической пропаганды» (Козлов, 1975: 159).

Вывод Л. Козлова был ожидаемым для киноведа, стоящего в ту пору на позициях советской идеологии: «чтобы понять эйзенштейновский метод, согласиться с ним или по крайней мере признать в нем положительную эстетическую ценность в ряду других ценностей, зритель и критик, как видно, должен обладать некоторыми качествами мироощущения, каковых Пол Сейдор начисто лишен. Ибо эстетика, Сейдором исповедуемая, — это эстетика невмешательства в жизненный ход, в природную и социальную действительность, в ее status quo, понимаемый в буржуазно-охранительном духе. Это есть охранительная эстетика, сразу же назовем вещи своими именами» (Козлов, 1975: 160).

В статье киноведа М. Ямпольского с характерным в этом смысле названием «Тупики психоаналитического структурализма. Западное киноведение между семиотикой и фрейдизмом» (Ямпольский, 1979: 92-111) утверждалось, что «семиотика кино, утвердившаяся в качестве ведущей кинотеории во Франции в середине 60-х годов, отошла в прошлое, уступив свое место структурно-психоаналитической теории кино. ... В книге Метца «Речь кино» (1971) подведены итоги обоим направлениям исследований. Со всей очевидностью было доказано, что кинематограф оперирует не своими специфическими знаками, но заимствует свой знаковый материал из окружающей нас социализированной и символизированной действительности» (Ямпольский, 1979: 92).

Что касается обращения буржуазной эстетики к фрейдизму, то оно, по мнению М. Ямпольского, было «связано с глубоким разочарованием в возможностях рационального постижения сущности искусства, с интерпретацией самого искусства как иррационального образования в рамках культуры. Вместе с тем фрейдизм как бы предлагает некую научную методологию для анализа тех «камней преткновения», которые не поддаются расчленению традиционными методами искусствознания. Научная методология для изучения иррационального... и была привлечена в качестве панацеи от поразившей киносемиотику болезни» (Ямпольский, 1979: 92).

Далее М. Ямпольский отмечал, что увлеченного фрейдизмом К. Метца (1931-1993) «ложные философские и методологические предпосылки увели ... в сторону от подлинной кинотеории, в которую он ранее внес немалый вклад» (Ямпольский, 1979: 96), а исследования французских структуралистов «свидетельствуют о неприменимости фрейдистской теории к изучению кинематографа, о непродуктивности приложения психоаналитической теории к искусству в чистом, непереработанном виде» (Ямпольский, 1979: 111).

Как мы помним, к середине 1970-х в отношениях СССР и Запада набрала силу политика так называемой «разрядки», которая сделала доступнее международные контакты. Однако киновед Н. Савицкий, цитируя речи Л. Брежнева, напоминал, что «разрядка, оздоровление международного климата не меняют в принципе расстановки противоборствующих сил на мировой арене и их социальной природы Более того, сегодня — в условиях крепнущего единства братских социалистических стран и консолидации

сил, выступающих за мир, демократию, социальную справедливость и свободу народов, — идеологи буржуазного мира действуют куда активнее, чем прежде, в своих попытках защитить основы системы, построенной на эксплуатации человека человеком. Антикоммунизм усиленно внедряется ими не только в политику; проникая практически в любую область общественной жизни капиталистических стран, он влияет и на состояние культуры, поскольку художественное творчество, ориентированное соответствующим образом, является средством распространения буржуазном идеологии и обработки общественного мнения в духе враждебности к социализму. Наши идейные противники умело используют контролируемые ими органы печати, радио, телевидение и кинематограф в целях реакционной антисоциалистической пропаганды» (Савицкий, 1976: 113).

Несколько особняком в этом ряду статей о западном киноведении выглядела работа киноведа С. Торопцева «По рецептам антисоветизма. О маоистской «критике» социалистического киноискусства» (Торопцев, 1976: 149-160), в которой весьма негативно анализировались киноведческие труды, опубликованные в тогдашней Китайской народной республике.

О научно-популярном кино

Не так часто, как в прежние годы, но последовательно журнал «Искусство кино» публиковал теоретические статьи о научно-популярном кинематографе.

Е. Вейцман (1918-1977) и Л. Гурова считали, что «идеологическая роль научно-популярной кинематографии чрезвычайно возрастает, ибо она отражает ныне не только само развитие науки, но и общественную стратегию развитого социалистического общества, отражает политический аспект науки. Общественную функцию научно-популярного кинематографа, думается, нельзя сводить к простой информации. Одна из важнейших его функций в современном мире, его особая социальная нагрузка — строительство «моста», сближающего науку с широкой общественностью». И здесь авторы статьи видели определенные опасности для развития научно-популярного кино, так как «некоторые авторы из боязни, что зритель «заскучает», прибегают к комедийным приемам…, абсолютно чуждым содержанию. Другие делают недоступное доступным с легкостью необыкновенной, прибегая к дешевой иллюстративности» (Вейцман, Гурова, 1973: 168-169).

Авторы статьи полагали, что научно-популярные фильмы должны увлекать «в равной степени силой логики и эмоциональным напряжением, ибо усвоить основы марксистско-ленинской философии — это значит не только рассудочно воспринять ее принципы; это еще значит «принять в душу», эмоционально вобрать в себя систему мировосприятия этой философии, настроить себя на диалектику ее видения» (Вейцман, Гурова, 1973: 182).

«Почему мы так робко отходим от штампов иллюстративности и так редко обращаемся к живому киноэксперименту, поиску, в котором участвует сам автор-популяризатор?», — спрашивали далее те же авторы (Вейцман, Гурова, 1976: 54).

В похожем ключе размышляли о научно-популярном и научном киносценаристы Е. Загданский (1919-1997) и В. Кузнецов (1931-2014) (Загданский, 1975: 23-35; Кузнецов, 1975: 115-129).

Киновед Ю. Ханютин (1929-1978) выделил два основных направления, по которым идет кинематограф, разрабатывая проблему научно-технической революции и человека: «Во-первых, это произведения, непосредственно отражающие сегодняшнюю ситуацию — все изменяющиеся и усложняющиеся отношения человека и техники в современном мире. И во-вторых, это фильмы, пытающиеся заглянуть в завтрашний день, пытающиеся осмыслить последствия научно-технической революции. … И здесь «разная художественная традиция и исторический опыт закономерно привели к тому, что в главных принципиальных моментах социалистическое искусство коренным образом разошлось с западным в оценке научно-технического прогресса и его влияния на человека. Пессимизму и сомнению оно противопоставило надежду и веру в благотворность научного и технического развития. Безответственному или даже злонамеренному «сумасшедшему профессору» — ученого, делающего свое дело с чувством высокой социальной ответственности. Утверждению неизбывности зла, заложенного в самой природе человека, страху перед манипулированием его личностью

— веру в силу и высоту человеческого духа, в возможность построения общества, где «свободное развитие каждого является условием свободного развития всех» (Ханютин, 1975: 85, 101).

А литературовед и киновед Б. Рунин (1912-1994) полагал, что «некоторые актуальные научные идеи так или иначе преломились в самой структуре кинематографа и приобрели здесь негаданную, но убеждающую очевидность. Например, сразу стало ясно, что, расчленив движение на отдельные кадрики, кинематограф расширил познавательные возможности как искусства, так и науки. Режиссер получил волшебную способность по своему усмотрению растягивать, сжимать, вовсе останавливать или даже возвращать вспять событийное время. Ученый же приобрел тем самым незаменимое средство исследования динамических процессов самой различной природы» (Рунин, 1974: 9).

Киновед В. Трояновский анализировал границы и возможности игровых средств в научно-популярных фильмах (Трояновский, 1977: 130-143).

В одной из следующих своих статей он подчеркивал, что «еще двадцать — двадцать пять лет назад научно-популярное кино могло довольствоваться простым увеличением количества информации в системе коммуникации между наукой и обществом. В этот период научно-популярный фильм мог в отдельных случаях стать для миллионов людей единственным, легко доступным источником сведений по различным вопросам науки и техники. Сегодня за счет быстрого развития научно-популярной литературы, лекционной пропаганды, расширения познавательных программ по телевидению спрос на популярную научную информацию в количественном отношении практически удовлетворен. ... В этих условиях, видимо, единственной гарантией выживания научно-популярного кино является его индивидуальность, его неповторимые свойства, особые специфические качества информации, которые не могут дать никакие другие коммуникационные средства» (Трояновский, 1982: 119).

Но в целом подход к научно-популярному кинематографу в СССР периода 1969-1985 годов был идеологизирован. К примеру, сценарист и киновед Я. Ярополов подчеркивал, что «в научном кино нет второстепенных задач и важно, решая их, видеть перед собой ту великую цель, которую поставила перед нами партия» (Ярополов, 1974: 74).

О документальном кино

Примерно в такой же объем в журнале «Искусство кино» занимали теоретические статьи о документальном кинематографе.

Киновед и сценарист Л. Рошаль (1936-2010) в своей статье анализировал значимость использования в документальном кино скрытой камеры: «Синхронная съемка — одно из самых серьезных средств кинематографического осмысления действительности и подлинно публицистического воздействия на зрителя. Но по причине своей относительной новизны, своей явной молодости это средство еще далеко не освоено. Не до конца понято и опробовано могучее разнообразие его возможностей, о которых мы просто еще не все знаем. Поэтому «издержки производства» неизбежны. Однако уже сегодня мы можем говорить об определенных накоплениях способов воздействия, образного постижения жизни с помощью синхронной съемки. И среди них достаточно важную роль играет тот эффект, о котором шла речь в этой статье, — эффект скрытого кинематографического изображения» (Рошаль, 1976: 98).

Л. Рошаль обращал также внимание изменяющиеся функции внутрикадровой информации: «это касается и архивного кадра и кадра, снимаемого оператором для современной картины», тенденции «рассматривать кадр как некий символ, иллюстрацию, которую можно подмонтировать под тот или иной авторский посыл. В итоге все многообразие внутрикадровой информации — а огромное большинство кадров, без сомнения, неоднозначно по смыслу — сводится к иллюстративному минимуму. К использованию того, что лежит на поверхности, что бросается в глаза при беглом взгляде. Если же говорить о другой тенденции, сегодня все чаще заявляющей о себе, то я бы сформулировал ее очень просто: не смотреть, а рассматривать. Не смотреть на жизнь, а подробнейшим образом рассматривать ее. ... В этом случае кадр перестает быть иллюстративным значком, более или менее холодным слепком с действительности, ибо авторская мысль будет не подкрепляться кадром, а рождаться им» (Рошаль, 1969: 71).

В. Канторович (1901-1977) утверждал, что «теория (и практика) продленности кадра,

будто бы непременно присущей художественно-документальному фильму (а не промежуточным стадиям поиска образа), … — ложная. На деле она путает карты: информационное кино внешне приобретает признаки художественности (незавершенные); режиссеры же художественно-документального кинематографа получают своего рода отпущение грехов, когда предъявляют зрителю свои полуфабрикаты» (Канторович, 1975: 99).

О телевидении

В своих теоретических размышлениях о телевидении киновед И. Вайсфельд (1909-2003) сожалел, что «фотографический» взгляд на кино эмпирическим путем перекочевал в телевидение и «обосновался» там. … Например, когда «просто так», что называется, без затей, снимают спектакль в театре, наивно полагая, что такая съемка максимально приближена к объекту, к подлинности искусства. … В таких случаях возникает и однообразие ритма, и тусклость мизансцен, не вмещающихся в миниэкран телевидения, и, в конечном итоге, несхожесть с театральной реальностью» (Вайсфельд, 1976: 132).

Киновед Р. Юренев (1912-2002), вообще, полагал, что кино и телевидение — одно искусство, «единственно, чем не обладает кино, — это сиюминутностью, то есть возможностью передавать события в момент их совершения, протекания. Это огромная, интереснейшая возможность. … Но этот способ информации еще не стал выразительным средством искусства. Все самые сенсационные телерепортажи стали искусством лишь тогда, когда обрели трактовку, были поставлены в идейный и художественный контекст, войдя в публицистические документальные фильмы. Но, сделавшись элементом искусства, они потеряли «сиюминутность» (Юренев, 1983: 110).

Киновед С. Безклубенко, напротив, пытался подчеркнуть телевизионную специфику: «пребывание человека в поле зрения телевидения помогает не просто изобразить драматизм события, но и драматизировать сам процесс изображения, создать с помощью изображения драматический эффект, оставаясь при этом в пределах факта, а не вымысла. Человек, живой и невыдуманный, из плоти и крови, введенный непосредственно в процесс изображения события, открывает телевидению удивительные, неограниченные возможности. Ведь, будучи частью, свидетелем, участником и творцом событий, которые показывает телевидение, он в то же время сам обнимает целый мир, в котором показываемые события только капля в море» (Безклубенко, 1970: 100).

Теоретические статьи о зарубежном кино

Как и ранее, одной из ведущих задач кинотеории в журнале «Искусство кино» была резкая критика буржуазного кинематографа.

Так философ К. Долгов писал, что «кризис капиталистического общества и его философско-эстетического сознания довольно явственно демонстрирует и современный кинематограф… Не случайно многие критики отмечают тесную связь современного кинематографа с буржуазной философией и эстетикой» (Долгов, 1974: 89), а здесь «появились своего рода «антиэстетика» и «антиискусство», которые видят свою цель в утверждении безобразного. Это бунт художников против той общественной системы, в которую они заключены и которой ограничены. Но это всего лишь еще одна романтическая иллюзия преодоления неизбежных противоречий. В конце концов, такого рода бунт похож на тотальную термоядерную войну, в которой погибает и ненавистное общество и сама личность. Социалистическое искусство, как и само общество, ставит перед человеком вполне реальные цели и дает ему чистые и честные средства. Оно дает точные классовые принципы в борьбе за утверждение бесклассового общества и Человека» (Долгов, 1969: 58).

Философ И. Лисаковский (1934-2004) считал, что «задачи критики и киноведения, исследующих современный западный кинематограф, намного упростились бы, если б в нем существовали лишь «недвусмысленные» художники, чье творчество относилось бы только к буржуазной или только к демократической и социалистической традициям. Действительность, увы, намного сложнее. … Анализ показывает, насколько сложно порой переплетаются в творчестве многих крупных кинематографистов Запада различные идейно-философские и эстетические влияния, насколько близко соседствуют, в какой мере взаимопроникают (и борются!) элементы буржуазной культуры, буржуазного миропонимания и мироощущения и культуры демократической, прогрессивной» Лисаковский, 1979: 113).

Вместе с тем, И. Лисаковский напоминал читателям журнала, что «таких случаев, конечно, не столь уж много. Кинокартины во всех деталях отменно достоверные, с узнаваемыми («как в жизни!») ситуациями и персонажами, недвусмысленно пропагандирующие и защищающие буржуазные ценности и чуждые при этом каким бы то ни было формалистическим вывертам — они-то и составляют львиную долю коммерческой, кинопродукции, — сегодня мало кто назовет реалистическими» (Лисаковский, 1979: 114).

Киновед В. Баскаков (1921-1999) в очередной раз напоминал, что «западный экран сегодня во многом аккумулирует те идейные явления, которые характерны для буржуазной идеологии в целом: крайние формы антикоммунизма, испытанные пропагандистским аппаратом мифы о неисчерпаемых возможностях «свободного» общества, традиционные и новые философские идеалистические течения (экзистенциализм, фрейдизм, неофрейдизм), а также левоэкстремистские и маоистские веяния». Однако «было бы недостаточным рассматривать буржуазное кино только лишь как средство открытой пропаганды или заполнения «социального вакуума». Буржуазные пропагандисты и хозяева кинобизнеса, под воздействием тех изменений, которые произошли в мире, и, учитывая рост идейного влияния сил социализма и коммунизма на массы, вынуждены отказываться от шаблонов и штампов, применять сложный камуфляж, маскировать свои истинные цели и видоизменять некоторые проверенные приемы манипулирования общественным сознанием. Произошла фронтальная политизация буржуазного кинематографа. … Резко изменился характер детективных, исторических, комедийных фильмов, когда-то составлявших основу буржуазного киноконвейера и кинопроката, — в структуру этих кинозрелищ хозяева кинобизнеса и их режиссеры стали включать политические проблемы, желая «обновить» устаревшие жанры, привлечь в залы кинотеатров и к экранам телевизоров зрителей, которые давно потеряли интерес к стандартной коммерческой продукции» (Баскаков, 1975: 104).

Отмечая, что «буржуазный кинематограф — это существенная часть буржуазной массовой культуры», В. Баскаков считал, что «вопрос массовости применительно к кино сложен и многозначен. … Известно, что методология буржуазной теории кино рассматривает всякое произведение, адресованное массовому зрителю, как продукт «потребительского общества». И лишь явления, имеющие в своей структуре черты элитарности (проявляющиеся в усложненной форме или специфическом содержании), буржуазная наука готова оценивать как произведения искусства» (Баскаков, 1975: 102).

В. Баскаков писал, что «массовость, в смысле количественного распространения явления экранного искусства, отнюдь не есть свидетельство реакционности или прогрессивности произведения. Нужны совершенно иные критерии, и главный критерий — это идейно-художественная сущность произведения. Сказанное выше, однако, не означает, что следует смазывать проблему реакционности буржуазной «массовой культуры». Именно в силу своей доступности и массовости кино широко используется теми, кто его финансирует в своих классовых интересах. При помощи кино, а последние десятилетия и телевидения, монополистическому капиталу и его пропагандистскому аппарату удается активно влиять на общественное сознание, наводняя кино- и телеэкраны продукцией, призванной либо отвлекать зрителей от насущных проблем жизни, либо направлять их сознание в заранее определенное русло» (Баскаков, 1975: 103).

Кроме того В. Баскаков полагал, что в «буржуазном киноискусстве… все более дают о себе знать взаимопроникновение, своеобразная диффузия стилевых и жанровых тенденций, слияние их в некий «усредненный», универсальный стиль, рассчитанный по возможности на все основные категории зрителей. … Взаимопроникновение тенденций элитарного и массового искусства еще раз свидетельствует о социальной и идеологической общности этих разновидностей буржуазной художественной культуры» (Баскаков, 1975: 104).

В. Баскаков отметил также, что западные «теории «деконструкции», «сексуальной революции», «разрушительного» искусства на практике приводят как раз к покорности, апатии, к «бешеному» увлечению архибуржуазными модными течениями. Примеров тому немало не только в теории, но и в творчестве иных мастеров западного кино» (Баскаков, 1979: 90).

Примерно в таком же ключе подходил в 1970-е годы к западному кинематографу

киновед К. Разлогов (1946-2021), отмечавший «яркий пример развития, парадоксально включающего в себя удержание наиболее традиционных и, казалось бы, отживших принципов буржуазной идеологии, дают метаморфозы «авангардизма», постепенно сливающегося с системой коммерческого кинопроизводства и заимствующего подчас самые крайние формы «массовой культуры». Если раньше кинематографические эксперименты практически никогда не появлялись на широком экране, то ныне принадлежность к «авангарду» стала одним из залогов кассового успеха, иногда достаточно значительного. «Коммерциализация»... как и парадоксальная интеграция авангардистского художественного эксперимента прокатом, — любопытнейшие явления в современной буржуазной культуре» (Разлогов, 1975: 106).

Здесь К. Разлогов довольно убедительно прослеживал новые тенденций в развитии языка западного кинематографа: «полифония в самых разнообразных формах (сочетание хроники и игровых сцен; «коллажи» цитат — пластических, титровых и текстовых; звукозрительный контрапункт), и сопоставление этнографического материала с современными формами его передачи» (Разлогов, 1975: 106).

Впрочем, выводы, сделанные в конце статье К. Разлогова, были вполне идеологически стереотипны: «большое значение для развития науки о кино имеет разработка методологии, основанной на принципе историзма, позволяющей использовать данные новейшей истории, социологии, эстетики для исследования противоречивых процессов, определяющих эволюцию западного киноискусства. Только овладев всем арсеналом методов марксистской науки, киноведение сможет решить те сложнейшие задачи, которые ставит перед ним идеологическая борьба в современном мире, на одном из острых участков которой находятся деятели литературы и искусства, а в их числе — киноведы и кинокритики» (Разлогов, 1975: 119).

К. Разлогов утверждал также, что «контркультура», провозглашенная одновременно лозунгом и итогом широкого антиимпериалистического движения, охватившего практически все развитые капиталистические страны в 60-е годы, явилась достаточно влиятельным идейно-политическим и художественным течением. Однако, с точки зрения марксизма, «контркультура» произвела двойную подстановку: место борьбы классов в ней занял конфликт поколений, а социальные преобразования были подменены «культурным противостоянием» (Разлогов, 1978: 137-138).

Слабости «контркультуры», по мнению К. Разлогова, были «особенно очевидны тогда, когда делаются попытки рассмотреть с ее позиций главные вопросы времени, вопросы классовой борьбы, социальной революции, перспективы перестройки общества» (Разлогов, 1978: 139). В то же время «неоконсерватизм», влияние которого сказалось и на внешнеполитических акциях... американской администрации, и на развернувшейся в последнее время антисоциалистической и антисоветской кампании (в Англии и особенно в Соединенных Штатах Америки), затронул и сферу культуры, поскольку манифестировал себя (в результате манипуляции массовым сознанием) как движение более эмоциональное, нежели рациональное» (Разлогов, 1978: 141). И здесь «вседозволенность в «контркультуре» сменяется волной «неоромантизма», представленного, например, картиной «История любви» (1970), в которой явлены специфические механизмы превращения показной гуманности в проповедь классового мира. Внимание к личной жизни на волне «контрреформации» становится уходом от современности в сферу «вечных» чувств» (Разлогов, 1978: 149).

Киновед Л. Мельвиль в эти годы занималась теоретическим осмыслением эстетики западного «подпольного» и «параллельного» кино, подчеркивая, «идеологические метания левых радикалов, попытки их идейной переориентации», «новых левых» (Мельвиль, 1976: 143; 1980: 146).

С теоретическими подходами В. Баскакова, К. Разлогова и Л. Мельвиль был в целом согласен и киновед В. Шестаков (1935-2023), подчеркивая, что американский кинематограф в 1970-х активно искал «новые средства воздействия на публику, ... предлагая зрителю — гораздо чаще, чем это бывало прежде, — не только чисто развлекательную стандартную продукцию, но выпуская на экран и фильмы серьезного, в частности, политического содержания, несущие в себе довольно острую критику отдельных явлений капиталистической действительности. Однако ... его сущность, его идейная направленность остаются прежними и неизменно согласуются с целями

пропаганды американизма, защиты капиталистических порядков и буржуазного образа жизни» (Шестаков, 1976: 126).

Киновед И. Вайсфельд (1909-2003) обращал внимание читателей журнала «Искусство кино», что если в США «кодекс Хейса запрещал показ на экране некоторых сторон интимной жизни, ставил ограничения для сексуальных импровизаций на экране, то требования, пришедшие ему на смену, настаивают на противоположном — на непременном показе сексуальных сцен и эпизодов, даже если они не имеют прямого отношения к логике изображаемых событий. Отметим, кстати, что на этой почве и возник тот феноменальный симбиоз, который получил наименование «политико-сексуальный фильм»: часть эпизодов рассказывает о политических событиях и трактует современные политические проблемы (иногда в модном анархистском, маоистском духе), другая часть эпизодов — в «стиле» «сексуальной революции» (Вайсфельд, 1973: 106-107).

Журналист А. Михалевич (1907-1973), резко критикуя вредные влияния буржуазного и «чехословацкого ревизионистского кино», напоминал читателям, что еще недавно такого рода критиком буржуазного кино притворялся киновед В. Матусевич, которому «даже охотно помогали... изучать скандинавское кино. Получал длительные командировки и ответил на все это тем, что сбежал в Скандинавию, выбрав удел лакейства у денежного мешка» (Михалевич, 1969: 58). А далее в своем критическом запале А. Михалевич даже упрекнул режиссера С. Герасимова за его мягкотелость по отношению к западному миру, проявленную им в фильме «Журналист» (Михалевич, 1969: 60).

Анализируя книгу киноведа Я. Маркулан (1920-1978) «Зарубежный кинодетектив. Опыт изучения одного из жанров буржуазной массовой культуры» (Маркулан, 1975), И. Вайсфельд писал, что термин «массовая культура» в том смысле, какой придается этому понятию эстетической реакцией и коммерческим кинопроизводством, отражает только часть реальной действительности. Но в кинематографе и, в частности, в кинодетективе находит воплощение мысль Ленина о двух национальных культурах – буржуазной и демократической» (Вайсфельд, 1978: 29).

Культуролог С. Можнягун (1914-1977) в своей статье обратился к исследованию «бондианы» как феномена «массовой культуры» (Можнягун, 1972: 146-160), делая вывод, что «Джеймс Бонд – это миф, с помощью которого пытаются придать историческое значение деятельности службистов ее Величества королевы Великобритании», и таким способом «буржуазия пытается управлять массами, манипулировать их сознанием, именно для этого она пытается превратить их в толпы обывателей. Одним из средств такой манипуляции является «массовая культура», которая вовсе не отвечает духовным потребностям масс, так как оболванивает их. Она отвечает потребностям буржуазии, которая вместе с послушными ей режиссерами создала «бондиану», выразив в ней с помощью явных соблазнов свои тайные помыслы» (Можнягун, 1972: 160).

Наиболее оригинальным теоретическим трудом, опубликованным журналом «Искусство кино» на тему зарубежного кино 1970-х, стала, на наш взгляд, статья К. Разлогова «Механизм успеха» (Разлогов, 1973: 141-149), посвященная детальному анализу феномена книги и фильма «История любви» (США, 1970).

В этой статье К. Разлогов резонно утверждал, что «лишенные эстетической ценности, по сути своей антиреалистические, фильм и повесть при внимательном рассмотрении оказываются переполненными самыми разнообразными реалиями, как художественными (то есть отсылающими к родственным моментам других произведений), так и жизнеподобными фактами самой американской действительности, но данными в совершенно специфической обработке, допускающей даже противоположное прочтение одной и той же детали. Поэтому последовательный пристальный анализ различных «уровней» фильма поможет проиллюстрировать, как использование привычных стереотипов сознания «среднего американца» позволяет, с одной стороны, избежать какой-либо определенности и подробной детализации в трактовке материала, а с другой — создать полную иллюзию достоверности и жизненности изображаемого» (Разлогов, 1973: 143).

К. Разлогов считал, что «манипулирование восприятием аудитории начинается уже при установке его на определенный жанр. Выведение финала в пролог — единственное отступление от хронологии — органично сопутствует жанру мелодрамы..., ибо только оно

придает идиллии необходимый оттенок горечи» (Разлогов, 1973: 143).

Далее К. Разлогов погружается вглубь структуры «Истории любви», подчеркивая, что она «может восприниматься двояко, еще и как обличение нравов молодежи…: при фактическом обходе актуальных кризисных проблем современной Америки — максимальной затушеванностью авторского отношения к событиям; это позволяет бесконечно варьировать трактовки (часто вплоть до противоположных выводов), тем самым давая удовлетворение чуть ли не любой аудитории. Проблемы нравственности, искусственно выдвинутые на первый план, составляют лишь часть той «модели» американского общества, которую предлагает «История любви». Подступом ко второму, социальному аспекту оказываются вопросы религии. … молитва «безбожника» Оливера должна наглядно обнаружить шаткость позиции атеизма. Гибель ни в чем не повинной молодой женщины, которая у иного религиозного художника (вспомним хотя бы Бергмана) пробудила бы сомнение в справедливости или самом существовании бога, в картине Сигала оборачивается доказательством незыблемости веры» (Разлогов, 1973: 143-144).

Далее К. Разлогов зорко подметил, что «в фильме получает препарированное «отражение» и национальная структура американского общества. Предлагаемое решение достаточно просто: в стране, почти все жители которой — пришельцы, отличающиеся друг от друга только временем и способом иммиграции, равенство наций официально считается состоявшимся фактом. И в фильме поэтому между национальной принадлежностью и положением в обществе не устанавливается непосредственной связи (хотя таковая и не отрицается), и таким образом зрителю остается предполагать, что никаких национальных проблем в США вроде бы не существует. … Следующий уровень противопоставления героев, уже собственно классовый, дан в форме различия в материальной обеспеченности (других критериев разграничения авторы фильма, как и правящие круги США, не признают). … Характерно то, что, отказавшись от помощи отца, молодой Баррет все же добивается своего — относительного — благосостояния, сразу ставит его в один ряд с остальными «self-made men» — «людьми, которые сами себя сделали» — классическим мифом капиталистической Америки» (Разлогов, 1973: 144-145).

В финале своей статьи К. Разлогов делал вывод, что «История любви» коснулась «больных мест» американского общества (кризиса буржуазной морали, национального и имущественного неравенства, бунта молодежи и т.д.), лишив их конфликтного существа и «доказав», что они легко разрешимы в пределах «общего благоденствия», кроме, разумеется, непредвиденных болезней. При этом наиболее острых вопросов и крайних ситуаций (война во Вьетнаме, расовая дискриминация ит. д.) он, естественно, впрямую не коснулся. … [что] еще раз доказывает, что не следует недооценивать могущество воздействия идеологических «мифов», если для создания иллюзии — иллюзии актуальности, иллюзии прогрессивности, иллюзии бунта и иллюзии благоденствия, а в конечном счете и иллюзии любви — мобилизуются все средства… от традиционных жанровых приемов до стереотипов «массовой культуры», технических возможностей кинематографа и рекламной мощи прессы и телевидения» (Разлогов, 1973: 149).

Заметным событием в рамках анализа зарубежного кинематографа в журнале «Искусство кино» стала статья Е. Суркова «Анджей Вайда: что дальше?» (Сурков, 1981: 147-154), в которой главный редактор журнала выразил искреннюю обеспокоенность тем, что польский режиссер А. Вайда на рубеже 1980-х сблизился с оппозиционным движением «Солидарность». Киновед А. Медведев (1938-2022) обращал внимание на то, что Е. Сурков при публикации этой статьи «утаил» от читателей журнала свое авторство: «В последний момент он снял свою фамилию и опубликовал статью как редакционную. То есть выдал свое за наше общее» (Медведев, 2011: 111).

Эта статья не получила дискуссионного продолжения на страницах журнала, но широко обсуждалась в «кулуарах» кинематографической среды СССР, в основном вызывая отрицательную реакцию поклонников творчества А. Вайды (1926-2016).

Выводы. Наш анализ киноведческих концепций (в контексте социокультурной и политической ситуации и пр.) существования журнала «Искусство кино» в период «стагнации»(1969-1985) показал, что теоретические работы по кинематографической тематике в этот период можно разделить на следующие виды:

- теоретические статьи, написанные в поддержку Постановлений ЦК КПСС,

посвященных культуре (включая – киноискусство), по-прежнему отстаивающие незыблемость социалистического реализма, «народности и партийности» в кинематографе (В. Баскаков, И. Вайсфельд, А. Дубровин, В. Ждан, А. Караганов, И. Лисаковский, Л. Маматова, В. Муриан, В. Толстых, С. Фрейлих, Р. Юренев и др.);

- теоретические статьи, выступающие против буржуазных влияний, противопоставляя им коммунистическую идеологию и классовые подходы (В. Баскаков, Л. Мельвиль, М. Шатерникова, В. Шестаков и др.).

- теоретические статьи, дискуссии, посвященные преимущественно профессиональным проблемам: анализу теоретического наследия классиков советского кино, режиссуры, кинодраматургии, жанров, специфики телевидения и пр. (Л. Аннинский, М. Блейман, Ю. Богомолов, И. Вайсфельд, А. Вартанов, М. Зак, Л. Козлов, Е. Левин, А. Тарковский, Ю. Ханютин, В. Шкловский, М. Ямпольский и др.);

- теоретические статьи, балансирующие между идеологическими и профессиональными подходами по отношению к киноискусству (И. Вайсфельд, Е. Левин, К. Разлогов, С. Фрейлих, Р. Юренев и др.);

- теоретические статьи, призывающие Власть обеспечить организационные преобразования, способствующие интенсивному развитию киноведения как науки, социологии кинематографа, кинообразования (И. Вайсфельд, Е. Вейцман и др.).

В целом же «Искусство кино» 1969-1985 годов, как и в эпоху «оттепели», находился в рамках типичной модели советского гуманитарного журнала, который при значительных уступках цензуре и власть имущим пытался хотя бы в половине общего текста сохранить способность к художественному анализу кинопроцесса (при этом, увы, уже не допускалась даже в минимальных дозах критика недостатков в работах наиболее «начальственно» влиятельных в ту пору мастеров советского экрана).

Журнал не смог сохранить «оттепельные» тенденции, которые были еще сильны даже в конце 1960-х, и во многом оказался в идеологическом русле пика эпохи правления Л.И. Брежнева, хотя, отдавая весомую дань советскому пропагандистскому пафосу, журнал мог позволить себе «на отдельных узких плацдармах» публиковать содержательные дискуссии, значимые теоретические работы.

Теоретические концепции киноведения в журнале «Искусство кино» эпохи «перестройки»: 1986-1991

В данной главе мы остановимся на анализе теоретических концепций киноведения в журнале «Искусство кино» эпохи «перестройки» (1986-1991), когда его ответственными редакторами были: Ю. Черепанов: 1986 и К. Щербаков: 1987-1991.

В Таб. 5 представлены статистические данные, отражающие изменения (с 1986 по 1991 год) организаций, органом которых был журнал, его тиража, периодичности; указаны также фамилии отв. редакторов журнала и временные отрезки их руководящей работы в издании, число статей по теории кино по каждому году издания журнала.

Таб. 5. Журнал «Искусство кино» (1986-1991): статистические данные

Год выпуска журнала	Организация, органом которой был журнал	Тираж журнала (в тыс. экз.)	Периодичность журнала (число номеров в год)	Главный редактор журнала	Число статей по теории кино
1986	Государственный комитет СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	50,0	12	Ю. Черепанов (№ 1-11) Редколлегия (№ 12)	11
1987	Государственный комитет СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	50,0	12	Редколлегия (№ 1-2) К. Щербаков (№ 3-12)	3
1988	Государственный комитет СССР по кинематографии, Союз кинематографистов СССР	53,0–54,0	12	К. Щербаков	11
1989	Государственный комитет СССР по кинематографии и Союз кинематографистов СССР (№ 1); Союз кинематографистов СССР (№ 2-12)	53,0	12	К. Щербаков	12
1990	Союз кинематографистов СССР	48,0–68,0	12	К. Щербаков	19
1991	Союз кинематографистов СССР (№ 1-9); Союз кинематографистов СССР и трудовой коллектив журнала «Искусство кино» (№ 10); Конфедерация Союзов кинематографистов СССР и трудовой коллектив журнала «Искусство кино» (№ 11); Конфедерация Союзов кинематографистов и трудовой коллектив журнала «Искусство кино» (№ 12).	50,0–66,0	12	К. Щербаков	11

Тираж журнала «Искусство кино» (он по-прежнему выходил ежемесячно) с 1986 по 1991 год колебался в промежутке от 48,0 до 68,0 тыс. экземпляров. Пиковый тираж за всю историю существования журнала – 68 тыс. экз. – был достигнут в «перестроечном» 1990 году, но затем он стал снова снижаться – и уже к середине 1990-х резко упал.

Частота публикаций теоретических статей в журнале «Искусство кино» в «перестроечный» период колебалось от трех до девятнадцати в год. Таким образом, за первое десятилетие существования журнала (1931-1941) было опубликовано 143 теоретические статьи, за второе (1945-1955) – 194, в 1956-1968 годах – 220, в 1969-1985 годах – 264, в 1986-1991 года – 66.

В 1986 году главный редактор журнала «Искусство кино» сразу же после

«перестроечного» V съезда кинематографистов СССР взял курс на изменения в содержании журнала, но по-настоящему развернуться ему было не суждено: как представителя свергнутой «старой гвардии» киновласти в конце года он был освобожден от должности, и с 1987 года главным редактором стал К. Щербаков.

С 1989 года журнал «Искусство кино» вышел из под «опеки» Государственного комитета СССР по кинематографии и стал органом Союза кинематографистов СССР (с 1991 – Конфедерации Союзов кинематографистов). Тираж последнего, двенадцатого, советского номера «Искусство кино» за 1991 год всё еще составлял 50 тыс. экземпляров, что свидетельствовало о сохранении на тот период основной аудитории этого издания.

В целом можно согласиться, что примерно со второй половины 1986 года «мировоззрение журнала «Искусство кино» поменялось кардинальным образом. Занимая место в ряду «перестроечной» прессы, в идеологическом плане издание открыто демонстрировало идеалы «нового мышления», выступало против реванша тоталитарных сил, в искусствоведческом — активно вторгалось на территории, ранее табуированные советской цензурой» (Шишкин, 2017: 22).

Политика и идеология в киноведении эпохи «перестройки» (1986-1991)

Хорошо известно, что главным «перестроечным» событием 1986 года стал V съезд кинематографистов СССР, состоявшийся в мае 1986 года. Сенсацией данного съезда стали альтернативные выборы делегатов этого съезда, в силу чего многие «кинематографические генералы» не были избраны. На съезде было много очень острых по тем временам выступлений, которые резко контрастировали с прежним порядком проведения любых съездов эпохи «стагнации». Журнал «Искусство кино» в этой связи сделал небывалый шаг: почти весь десятый номер за 1986 год был посвящен V съезду кинематографистов СССР, там был опубликован стенографический отчет (V…, 1986: 4-133). Правда, кинокритик и телеведущий П. Шепотинник писал, что эта публикация была сделана вопреки первоначальному мнению главного редактора Ю. Черепанова и «пробивалась» через райком КПСС (Шепотинник, 2001: 22).

Таким образом, если до лета 1986 года политический тренд журнала «Искусство кино» по большому счету мало отличался от 1985 года, вторая половина 1986 года характеризовалась в этом издании началом перестроечных мотивов.

К примеру, хотя философ В. Толстых (1929-2019) и начинал свою статью «Размышления по поводу и без повода» (Толстых, 1986: 77-86) традиционными ссылками на «атмосферу общественной жизни страны решениями XXVII съезда нашей партии» (Толстых, 1986: 83), то потом, позитивно упоминая снятые с «полки» «Проверку на дорогах» и «Агонию», переходил у анализу феномена «квазиправдивого и мнимогражданственного фильма»: «Их часто именуют «серыми», «посредственными», и создается впечатление, что с правдой и современностью (содержание) в них «все в порядке», беда лишь в их недостаточной выразительности, зрелищности, яркости (форма). Но явление кинематографической серости надо бы оценить в широком социальном плане, а попутно внятнее объяснять суть самой серости (из чего складывается цветовая окраска фильма). Ведь так называемый серый и его вершинное название — «никакой» фильм совсем не случайно беспрепятственно попадает на экран, оттесняя и заслоняя собой талантливые произведения. … Серость в искусстве начинается с бегства от реальности, от правды жизни, с отсутствия позиции, чем, собственно, и соблазняется посредственность, неличность» (Толстых, 1986: 79-80).

Спустя пятнадцать лет журналист Т. Москвина писала, что в эпоху перестройки оказалось, что время, «проведенное авторами журнала в застойной башне из слоновой кости за элегическими размышлениями о том, «что же с нами все-таки происходит», нисколько не размягчило их стратегических и тактических навыков, и бойцы, закаленные в 50—60-х, вновь готовы к борьбе. К тому же в новых поколениях набраны новые бойцы» (Москвина, 2001: 37).

Понятно, что по ходу развития государственной «перестройки» политическая направленность статей в журнале «Искусство кино» становилось все острее. Но очень быстро наступило определенного рода разочарование в идеалах и главное – в результатах перестроечных тенденций.

Так киновед В. Фомин в 1989 году утверждал, что «мы до сих пор еще не представляем себе достаточно отчетливо степень падения нашего кино, утешая,

успокаивая себя тем, что и в годы застоя у нас снимались великие фильмы. Тут сказалась и все еще сказывается инерция замечательного V съезда кинематографистов, который, став съездом беспощаднейшей критики в адрес Госкино и прежнего руководства творческого союза, увы, не стал и в малейшей степени съездом самокритики и покаяния самих кинематографистов. В том смысле, что основная энергия ушла на справедливые обличения казарменно-фельдфебельского руководства кинематографом и практически никак не распространилась на положение дел в сфере собственно творческой. А разве тут все обстояло благополучно? Неиссякаемый поток серятины, мертворожденные шедевры «неприкасаемых» и тому подобные бросающиеся в глаза феномены как-то надолго затмили собой другие, менее очевидные, но, возможно, и более серьезные проявления глубокого кризиса. Между тем наивно думать, что удушье застойной эпохи сказалось только в наиболее рутинных слоях нашего кинематографа да в творчестве бывших киногенералов. В зоне неблагополучия, как это ни горько признавать, во многом оказался и наш киноавангард, который мы всегда глубоко почитали как самый передовой, самый серьезный, самый ищущий» (Фомин, 1989: 78).

Далее В. Фомин справедливо писал о том, что «в разгар застоя не только любое истинно художественное движение, но и мало-мальское в этом смысле шевеление воспринималось с благодарным трепетом и благоговением. Каждую самую скромную новацию хотелось немедленно и с восторгом поддержать – так уныл и безрадостен был общий фон. Куда иные поиски и новации в конце концов могут привести, поскольку у них (по законам диалектики) должна иметься и оборотная сторона - у кого о том болела тогда голова? … Одна из самых больших и горьких утрат, за которую мы сейчас расплачиваемся, – это практически канувший в небытие психологический, человековедческий кинематограф. … Куда все это подевалось? В сегодняшних фильмах – даже в самых лучших, самых значительных и интересных… – перед нами уже не сам человек, показанный с возможной для экрана полнотой и сложностью, а всего лишь пресловутый «человеческий фактор» (Фомин, 1989: 79).

Оценивая советский «перестроечный кинематограф» В. Фомин с сожалением отмечал, что во второй половине 1980-х «косяком пошли вещи мнимосложные, претенциозные. Начал развиваться и входить в моду своего рода стилевой культуризм, когда режиссура, принимая эффектные позы и эффектно поигрывая накачанными мышцами, вовсю демонстрировала свое владение самыми разными стилевыми манерами, обрушивала на зрителя всю начитанность и насмотренность, не ставя перед собой сколько-нибудь серьезных аналитических задач. Бес стилизаторских ухищрений попутал не только таких мастеров, как, скажем, В. Наумов, С. Соловьев, А. Хамраев. Показательно, что в стан «культуристов» в конце концов поплыл и Р. Балаян, начинавший с работ достаточно строгого и вполне «нагруженного» стиля. … Благие планы перестройки останутся на бумаге, если будут исходить только из пресловутого «человеческого фактора», а не опираться на трезвое и полное знание о реальном человеке» (Фомин, 1989: 85, 87).

Со многими выводами В. Фомина был, по сути, согласен и А. Плахов, утверждавший, что «вместе с перестройкой споры о постмодернизме докатились и до нашей кинематографической братии. … Клеймо эклектизма, тяжеловесности, внутренней эстетической несвободы лежит, как правило, даже на лучших из [советских фильмов]. Единственная легкость, которая нам доступна, – легкость самообмана. Все мы, не выстрадав новой веры, вмиг окрестились и стали постмодернистами» (Плахов, 1990: 43).

Киновед Е. Громов (1931-2005) полагал, что в эпоху перестройки даже лучшие советские фильмы «зачастую неконкурентоспособны по сравнению с западными, особенно американскими. Мы утешаем себя, что, проигрывая-де в зрелищной завлекательности, советские картины-лидеры несут в себе большое богатство идей. Не пора ли отказаться от розовых иллюзий, признав что порою мы уступаем Западу и по философско-нравственной наполненности экранных образов? … Безусловно, социально-критическое направление в нашем кино будет развиваться и крепнуть. Кинематограф призван развенчать те розово-конформистские мифы, которые сам же усердно насаждал. Говоря военным языком, это задача как тактическая, так и стратегическая. Однако не стоит забывать, что рядом с нею, внутри нее мерцает и другая цель: художественного синтеза, образного утверждения позитивного начала, что тоже отвечает глубинным

общественным потребностям» (Громов, 1989: 25, 27).

На рубеже 1990-х литературовед и кинокритик С. Рассадин (1935-2012) решил выступить в защиту кинематографических (и не только) «шестидесятников», которые, собственно, и стали поначалу по главе киноперестройки. Он спорил с тем, что «главнейший грех шестидесятников – то, что ими «миссия правды возлагалась на искусство». То, что они верили в невозможное (и ненужное!): «…тыкали несчастную Марью Ивановну в Ремарка и мучили милиционера Хемингуэем», полагая, что «они от этого станут нравственнее» ... В то время как «в нормальном демократическом обществе» каждый должен делать строго свое дело. ... Хлесткость заразительна, ей всегда хочется размашисто соответствовать, но сдержусь. Ограничусь робким предположением, что решительная схема «нормального демократического общества» чем-то неуловимо напомнила схемы кристаллизованных государств Оруэлла и замятинского романа «Мы». Чем же? Возможно, и тем, что искусство, ревностно охраняемое (а на деле то – отлученное) от вышеназванных наиважнейших свойств, здесь как бы оказывается в роли не то спецпайка, достающегося строго избранным, не то «игры в бисер» (Рассадин, 1990: 29-30).

Далее С. Рассадин с прозорливой горечью писал, что «при таком раскладе карт ему-то, искусству, отводится роль по видимости независимо гордая, а по существу жалчайшая. ... А культ самодостаточности, как и всякий культ, как всякое ограничение, антидемократичен... Самодостаточность внутри самого себя – это уж самодовольство. Безнадежнейший из тупиков, потому что самый из них уютный» (Рассадин, 1990: 30).

Обеспокоенностью тревожными тенденциями в советском кино рубеже 1990-х была проникнута и статья киноведа С. Добротворского (1959-1997) «Наследники по кривой» (Добротворский, 1991: 25-29).

В ней он обоснованно и доказательно писал, что «оборачиваясь на путь, пройденный со времени судьбоносного V съезда СК СССР, легко убедиться, что кино ринулось в перестроечное пекло «поперед батьки». Многие процессы, свойственные обществу в целом, всплыли в нем раньше, чем в других областях экономики или культуры, хотя маршруты и стадиальность совпадают: покаяние, реабилитация полочного фонда, интерес Запада, подкрепленный престижными фестивальными наградами, деидеологизация и приватизация, свободный рынок. Скорые следствия долгожданных перемен кино тоже пожинает со всей страной: засилие «чернухи» и дешевой кооперативной продукции, неконвертируемость на реальном внешнем рынке и неконкурентоспособность на рынке внутреннем, развал производства и финансовый дефицит» (Добротворский, 1991: 25).

Далее С. Добротворский столько справедливо отметил, что в советском кинематографе эпохи перестройки «новая мифология внедряется... уже не эпизодически, а самим строем «перелицованного» бытия. Происходит радикальная смена самой модели – инфантильно-коллективистский архетип сменяется индивидуалистическим: «массовый герой» в жизни и на экране уступает место герою-одиночке, принцип «все за одного» вытесняется принципом «один против всех». ... жанр, бывший у нас прежде дорогой и редкой игрушкой, на каждом шагу выдвигает свои каноны – изобразительные, сюжетные, нравственно-этические. Отступление от любого из них ведет к разбалтыванию всей системы, в то время как советские режиссеры, воспитанные в идеологическом инкубаторе, почитают за высшую доблесть именно отступление от канона любыми средствами. Просто и без затей тиражировать отлаженные образцы низового мифологического кино кажется им либо слишком просто, либо слишком стыдно. Хотя, как выясняется, не стыдно, а главное – не просто, ибо требует, во-первых, средств, а во-вторых, нормального, неамбициозного ремесла» (Добротворский, 1991: 27).

Отдельно С. Добротворский остановился на проблемах советского «авторского кинематографа», утверждая, что оно, по сути, потеряло подлинно авторское начало, так как свелось к двум ярко выраженным «псевдоавторским» тенденциям: «первая – «чернуха», безысходная констатация безысходности общей жизни, сладострастное копошение в физиологическом слое. ... Второй, не менее расхожий, мотив – Апокалипсис, конец света, всеобщий исход. Экологический, нравственный, социальный, но опять-таки неизбежный для всех... При этом «чернуха» эсхатологична, а конец света черен до беспросветности, потому что и то и другое камуфлирует растерянность и беспомощность

пророков в своем обалдевшем от свободы отечестве. … Из всего сказанного вырисовывается вполне монструозная картина. Мутации имперского кино дают ублюдочные жанровые гибриды. Авторы проповедуют конец света на пустом месте. А где-то сбоку резвятся «параллельщики», оговорившие себе право жизни после смерти и не упускающие шанса на мародерскую поживу» (Добротворский, 1991: 27).

С негативной оценкой ситуации в советском кино рубежа 1990-х был согласен и кинокритик С. Лаврентьев: «Отчего советское кино, худо-бедно бывшее, существовавшее, скончалось так скоропостижно? Отчего не дождалось хотя бы формального ухода в небытие Союза Нерушимого? Отчего не надышалось «свежим ветром перемен», про который каждый кинематографист мог бы спеть классическое «Я давно его хотел» … Ведь до V съезда – казалось нам вгорячах – советское кино и не жило вовсе. Все талантливое душилось и замалчивалось, на экране царили Бондарчук с Матвеевым и Озеров с Левчуком, а зрительские массы едва ли не ежесекундно ощущали обделенность Бунюэлем и Кокто. … И лишь сейчас из уст наиболее сведущих людей доводится слышать странную, парадоксальную и, на мой взгляд, в высшей степени справедливую вещь: «Закрытый кинематограф закрытой страны – это единственно возможная ситуация бытия советского кино». Как же так? Неужели? Драмы художников, непонимание зрителя, идиотизм начальников … Это, что ли, идеально?! Да, это» (Лаврентьев, 1991: 106).

Далее С. Лаврентьев напомнил, что на первом этапе киноперестройки «новое киноначальство действовало так, будто… существует некий абстрактный «советский зритель», томящийся в ожидании «Коротких встреч» и «Долгих проводов», «Семи самураев» и «Восьми с половиной». Сложные, требующие вдумчивого просмотра картины выбрасывались на экраны тысячеместных кинотеатров, предлагались вниманию окраинной шпаны. Впрочем, шпана мучилась недолго. Аккурат в этот момент родной комсомол решил стать главным отечественным видеопиратом. Сеть душных салончиков накрыла страну со скоростью необычайной» (Лаврентьев, 1991: 111-112), а там, само собой, весьма успешно шли показы ворованной западной развлекательной кинопродукции.

С. Лаврентьев обратил внимание и на еще одну важную тенденцию второй половины киноперестройки: «произошло событие, которое перевело противостояние идей в противостояние поступков. Заработали всесоюзные кинорынки. … Мысль о необходимости воспитания масс улетучилась сразу же. Какое, право, воспитание, когда прокатчики платят деньги и хотят, чтобы они вернулись сторицей! … Возникла масса независимых компаний. Заиграл, засверкал, запел, забегал Русский Бомбей» (Лаврентьев, 191: 113) низкопробной развлекательной продукции…

Теория и история кинематографа

История советской киноклассики

Для периода киноперестройки было характерно радикальное переосмысление советской киноклассики.

Так В. Киселев писал в журнале «Искусство кино», что «творческая драма Эйзенштейна, как и многих выдающихся умов его поколения, была обусловлена… утопичными представлениями о Храме социальной гармонии, в котором будет обеспечено счастье человечества, «царство свободы». Пытаясь реализовать утопию и часто не учитывая реальную нравственную цену, которую приходилось платить за ту или иную победу, мы обожествили государство… [а] способность конкретного человека рационально воспринимать, детерминировать происходящее в действительности была фактически блокирована «коллективным бессознательным», когда появилась возможность беспрепятственно манипулировать человеком, его мыслями, его чувствами, его свободой. В результате социализм, который в идее своей мыслится этапом очеловечивания действительности, в сталинской интерпретации искажался, приобретал совершенно иные очертания и дал нам образцы безжалостного подавления человеческой личности. Такие вопросы, как добро и зло, поиски смысла жизни, свобода, права человека, обеспечение его достоинства и чести и т.д., были отброшены официальной идеологией как чуждые пролетарскому сознанию, а гуманизм, под предлогом его абстрактности, был отнесен к буржуазным ценностям» (Киселев, 1988: 5-7).

Размышления о роли С. Эйзенштейна в кинопроцессе и в социуме продолжил киновед Е. Левин (1935-1991): «Судьба отцов советского искусства трагична. Одному из них – именно Эйзенштейну – дано было мужество в критическую минуту отказаться от

роли послушной жертвы, покорно идущей на заклание, и в роли трагического героя, сыгранной безупречно и достойно, вывести трагедию на поверхность... Конечно, мы не имеем права судить, потому что, как известно, нельзя требовать героизма от других. Но перечитываешь стенограммы - и вновь тоска охватывает, горечь переполняет» (Левин, 1991: 92).

Находившаяся прежде в полной зависимости от марксистско-ленинской идеологии и канонов социалистического реализма киновед Л. Маматова (1935-1996) очень быстро «перестроилась» и стала уже под противоположным углом зрения анализировать советский кинематограф. Она обозначила кинотенденцию, усиливающуюся к концу 1930-х годов: «В композиции кадра возрастает символизирующая порядок симметрия. Все тверже и глянцевитее становится фактура, господствующая в интерьерах. Все статичнее мизансцены, статуарнее фигуры действующих лиц, в особенности партийных лидеров, обездвиженных и снимаемых с нижней точки. Все помпезнее и тяжеловеснее архитектура зданий, предпочитаемых в урбанистическом экстерьере. Все организованнее поведение массовки, идеалом которой мыслится шеренга, колонна, парад, снимаемые сверху. Все больше преобладает белый цвет в костюмах: белые рубашки и кофты рабочих и крестьян, белая форма летчиков, белая одежда марширующих по Красной площади. Белый цвет начинает доминировать в интерьерах (портьеры, скатерти), в пейзажах (курчавые облака, цветение садов). Визуальный ряд все настойчивее выражает идею красоты жизни, регламентированной во всем, и незыблемой мощи существующего порядка вещей. ... визуальный ряд дублирует смысл диалогов, и, наоборот, фильм как бы разжевывает и разжевывает незатейливые свои идеи, чтобы зрителю оставалось их. только проглотить. Ассоциативный монтаж – гордость советского кино 20-х годов – создал сложные, неясно волнующие образы, содержание которых не поддавалось полному словесному истолкованию и цензурированию. В 30-х годах он оттеснен примитивным логическим монтажом, всего лишь сцепляющим фрагменты в линейно-последовательный сюжет. Его ритм все больше теряет свою сложность, лишь чередуя длинные куски, изображающие словопрения на собраниях или индивидуальные беседы с повторно короткими кусками маршей-парадов или лихорадочно-быстрого труда» (Маматова, 1990: 111). Далее она отмечала, что в ряде советских фильмов конца 1930-х появляются своего рода религиозные образы обожествляемых вождей, однако при этом воплощающие идеалы противоположные христианству (Маматова, 1991: 93).

Киновед Ю. Богомолов (1937-2023), также обращаясь к анализу советского кинематографа 1930-х, писал, что «большой террор» требовал не просто большой лжи, но новой мифологии и нового фольклора. Эту задачу и начало решать левое революционное искусство в 30-е годы. Искусство должно было не просто приукрашивать действительность, что-то утаивать, а что-то придумывать; оно должно было впадать в экстаз по разного рода значительным и незначительным поводам мифологического прошлого, мифологического настоящего и мифологического будущего: свершившейся революции, победного исхода гражданской войны, размаха коллективизации, масштаба индустриализации, наконец, грядущего торжества коммунизма. Ситуация выглядит следующим образом: левый революционный художник (по другому определению – новатор) в борьбе с традицией и коллективно-мифологическим подсознанием, самоопределившись, оказывается взнузданным соцреализмом и ввергнутым в новую социальную мифологию. Творя новую легендарную действительность, в которой сосуществовали пророки революции, ее апостолы, рыцари-полководцы, их оруженосцы, враги ее, демоны, бесы, новые люди, новая мораль, новые враги, новые демоны и т.д., художник был обречен на самоотречение, на превращение своего «Я» в некое мифологическое «мы». Происходило это и не без внутреннего сопротивления. Следы его видны почти во всех сколько-нибудь значительных фильмах того времени. ... Советское кино 30-40-х годов и отчасти 50-х – загадочное сооружение –величественное и жалкое одновременно; оно было из папье-маше, но что-то живое в его закоулках пряталось» (Богомолов, 1989: 59-60).

Можно согласиться с Ю. Богомоловым (1937-2023) в том, что в советском кино тех лет «мир переворачивается – то, что считалось надстройкой, приобретает значение базиса, а то, что называлось базисом, оказывается совершенно призрачной надстройкой. Словом, идеологические установки выглядят более материальной, вещественной

реальностью, нежели средства производства вкупе с товарами потребления. Потому звучно произнесенная декларация о росте благосостояния трудового народа не нуждалась в конкретных примерах этого благосостояния: она не требовала вещественных доказательств. Она была самодостаточным доказательством. Здесь и разгадка того, почему крестьянам, пережившим кошмар коллективизации, фильмы типа «Свинарка и пастух», «Трактористы», «Богатая невеста» не казались издевкой над собственным реальным опытом. Собственная нищета не считалась реальностью. Вещественной реальностью значилось экранное изображение изобилия» (Богомолов, 1989: 61).

Ю. Богомолов (1937-2023) утверждал также, что «история советского кино 20-х и 30-х годов является прямым отражением противоборства не столько художника-авангардиста и командно-административной системы, сколько художественного и мифологического сознаний. Противоборство было неравным, но реальным. Отчасти по этой причине сюжет истории советского кино этих во многом контрастных десятилетий оказался запутанным и драматичным. 20-е годы считаются золотой порой нашего кинематографа, и этого не отнимешь, что бы сегодня ни приходилось думать и читать о противоречивых последствиях Октября и гражданской войны. Никуда не денешься от того, что «Броненосец «Потемкин» – великий фильм» (Богомолов, 1990: 85).

Киновед и культуролог М. Ямпольский писал, что в 1930-х советская киномифология «была весьма эффективной и обеспечивала успех фильмов, так как соответствовала зрительским ожиданиям и социальным мифам в широком смысле слова. ... Как почти всякая современная мифологическая схема, выросшая из библейской традиции, миф 30-х годов непременно постулировал некое светлое бесконфликтное будущее, золотой век, устранение в перспективе всех противоречий. Добывание этого «волшебного дара будущего» требовало жертвы героя и его инициации – посвящения в ранг достойного. Герой выдвигался на первый план и проходил через испытания – сражения с врагом (белогвардейцами или вредителями, олицетворявшими все мировое зло), борьбу со стихиями (типичный мотив инициации), огнем (в индустриальных фильмах), землей (в колхозных), водой (мотив наводнения, потопа, полярного плавания и т.д.) и воздухом (авиационные фильмы). В результате обеспечивалась финальная идиллия (апофеозы множества фильмов) и утверждение героя в статусе спасителя, освободителя, полубога, человека будущего.

Такая мифология, – продолжал М. Ямпольский, – конечно, использовалась для утверждения идеологии культа с характерным для нее мифом о сверхгерое, жертвою, вечным личным подвигом, обеспечивающим всеобщее процветание в будущем. Но она же в полной мере отражала и пафос народной веры в быстрое и чудодейственное наступление «золотого века». Она же оправдывала непомерные человеческие жертвы: ведь только «магическая жертва» способна в мифологическом контексте приблизить земной рай. Чрезвычайно существенно то, что эта мифология была укоренена в самых архаических слоях народного сознания, в архетипах. Не будет преувеличением утверждать, что эта мифология в измененной форме сохраняется в наших сегодняшних фильмах в категориях героя-жертвы, избавителя из начальнического кабинета, в категориях борьбы со стихиями даже там, где речь идет о современном производстве и сельском хозяйстве. Не будем останавливаться на том, насколько вредна или полезна такая мифология (лично для меня, вреда от нее сегодня гораздо больше, чем пользы). Отметим лишь все меньшее ее соответствие социальной «мифологии» сегодняшнего дня. Все меньшее количество людей верит в магические возможности достижения светлого будущего и тем более ценою перманентных жертвоприношений. Слава богу, испарилась вера в героя-мессию. Все менее популярна и вера в эффективность борьбы с природой, понимаемой сегодня совершенно иначе в рамках нового экологического сознания» (Ямпольский, 1988: 92-93).

Кроме того, М. Ямпольский довольно парадоксально полагал, что в 1930-е годы в советском кинематографе доминировала «следующая схема: художник, принимаясь за отражение жизни в искусстве, на первом этапе сталкивается с некими сковывающими его нормами – формой, языком, он героически вступает в сражение с нормами и преодолевает их за счет почти мистического слияния с витальной стихией жизни во всем ее многообразии. Цензура таким образом выступает в качестве носителя этой жизненной стихии, героического борца с иссушающим давлением нормы. Цензура принимает на

себя удивительные витальные функции – отсюда громыхание цензурных карнавалов, отсюда вся эта изощренная терапия художника, как бы призванная вернуть его к жизни. ... Формализм проникает в поры художника, как только он замыкается в стенах своего кабинета, в стенах киностудии, там, где царит художественная традиция, преемственность художественного языка. Замыкание «в скорлупе» совершенно однозначно понимается как формализм. ... Формализм можно преодолеть неистовой любовью к жизни. Цензура становится яростным проповедником этой любви к жизни, что отчасти объясняет ее шумный и коллективный ритуал. Художник тем самым извлекается из формалистического одиночества, публично приобщается к действительности. Публичное истязание начинает претендовать на статус бодрящей терапии, а в предельном случае на движение от смерти к жизни. ... Многолетняя деятельность нашей жизнеутверждающей цензуры наложила глубокий отпечаток и на современное кинематографическое сознание с его склонностью к эпическому, рассуждениями об «образах» и «синтезе», страхе формализма, поисками «живых» и «полнокровных» героев, презрением к профессионализму и неумирающей идеей обязательной сбалансированности добра и зла» (Ямпольский, 1990: 98-99, 104).

Обращаясь к истории советского кино второй половины 1940-х – начала 1950-х, киновед Е. Левин (1935-1991) обоснованно отмечал, что «малокартинье «теоретически» обосновывалось людьми, сурово внушавшими, что первопричина всех неудач и неурядиц – это хаос, стихия, непредсказуемость, разнообразие и множественность жизни (в данном случае – кинематографической), это возможность выбора и самостоятельного решения (у сценариста, режиссера, студии). Стоит упорядочить хаос, укротить и дисциплинировать стихию, ввести точный конвейерный тематический план, внедрить единообразие и в первую очередь сделать кинохозяйство легко обозримым... – как проблема упростится до такой степени, что просто исчезнет: немногие беспровально талантливые и неутомимые сценаристы станут исправно, из года в год надежно поставлять только полноценные сценарии (а как же иначе, ведь легкомыслие и безответственность отныне исключены), проверено одаренные режиссеры из необратимо крупных будут добросовестно, благословляя идеальный конвейер, ставить сплошь выдающиеся фильмы..., и останется только восхвалять мудрость вождя, твердой рукой прочертившего путь от победы к победе. Как известно, ничего из этого выстраданного замысла не получилось, планы не выполнялись, писатели не спасли, конвейер лихорадило, дела в нашем кино в конце 40-х и начале 50-х шли все хуже и хуже, фильмопроизводство близилось к нулю. Однако в крахе варварской антикультурной утопии виноватыми были объявлены, конечно, кинематографисты, злонамеренно, неблагодарно недостойные оказанного им внимания и проявленной о них заботы. А когда фикция еще только навязывалась и удавалось кое-что (количество фильмов позволяло) объявлять мировыми шедеврами, «враги» (способные оценивать произведения профессионально) уже были обнаружены: они давно занимались вредительством и подлежали немедленному обезвреживанию как очернители, клеветники и организованные преступники» (Левин, 1990: 98).

Одной из самых интересных в рамках тематики истории советского кино в журнале «Искусство кино» периода перестройки оказалась статья Н. Климонтовича (1951-2015) «Они как шпионы» (Климонтович, 1990: 113-122).

Здесь Н. Климонтович убедительно доказал, что в советскую эпоху «силы зла подразделялись на врагов внутренних и врагов внешних. Вторые, понятно, обитали непосредственно в аду, на капиталистическом Западе, последним кругом которого была Америка. Внутренние же враги появлялись на сцене в виде носителей «пережитков» прошлого, являясь некими реликтами времени «до сотворения мира», бесплотными духами внеисторического прошлого, живыми покойниками, принимающими обличье то чудом неразоблаченного, то есть не водворенного по месту основной прописки на том свете белого офицера, то недорезанного буржуя (и язык здесь, как всегда, не ошибается – буржуй недорезан, то есть недомертв, наподобие вурдалака). Вся система, таким образом, не акцентировала различий между местом и временем, географией и историей: адом в ней были и предреволюционное прошлое, и пространство, лежащее за западной границей. Рай же страны Советов располагался на относительно узкой пространственно-временной площадке: настоящее в СССР. Но если ад прошлого и Запада был связан с первобытным хаосом, то советский рай был открыт будущему и космосу. Поскольку

мифологема достигала особого напряжения, когда границей этого и того света оказывался мировой Океан, то эпитет «Заокеанский» в советском лексиконе однозначно обозначал принадлежность к центру мирового зла, а фильмы об Америке и американцах заняли свое необходимое место в потоке пропагандистских лент» (Климонтович, 1990: 115).

Н. Климонтович верно подчеркивал, что в 1930-х «за редким исключением (скажем, у Довженко орудуют переодетые самураи) речь шла о разоблачении врага «внутреннего» – выходца с того света истории, живого мертвеца прошлого. И если на показательных процессах такой враг еще и обвинялся в сотрудничестве с иностранными разведками, то это значило лишь, что фабрикующие обвинение органы констатировали непременную связь между адом прошлого и адом заграничным, то есть в конечном итоге единство мифа» (Климонтович, 1990: 117).

В послевоенный период в советском кино упор в большей степени «делается на врага внешнего, к которому лишь пристегивались неведомые «Враждебные люди внутри страны»… тем не менее внешний враг сохранил некоторые мифологические черты сталинского соцреализма. И прежде всего свою потустороннюю сущность, то есть оборотничество. Шпиона можно было принять за скромного советского служащего, за счетовода, … за героического фронтовика… При этом, конечно, бдительный герой рано или поздно различал идущий от врага запашок серы – некие флюиды буржуазной идеологии, которые и были наиболее опасны, ибо других целей, кроме как «влиять» и «разлагать», шпион, как правило, не имел. Или имел довольно нелепые. … Таким образом, шпионские фильмы 50-х были всего лишь пропагандистскими пустышками, растерявшими свои мифологические признаки» (Климонтович, 1990: 118).

Обращаясь к периоду «киностагнации», Н. Климонтович писал, что в этот период «ни о какой «брежневской мифологии», конечно, говорить не приходится. Как нет уже никакого «народа» в брежневских «контрпропагандных» картинах. Народ потерял какую-либо сплоченность, распался на отдельные особи… Картина, возникающая на брежневском «политическом» экране, поражает как раз жестоким реализмом: из Америки в СССР никто больше не эмигрирует, если не считать двух заблудших агентов, перевербованных не силой советской идеологии, но прелестями русских женщин… Напротив, то и дело кто-то норовит смыться из брежневского СССР; другое дело, что соблазненных перебежчиков за океаном ждет непременное разочарование, американцы их обманут… Вот и весь миф. И если искать [в 1990-х] причины массовой эмиграции и высокого среди школьников престижа таких доходных профессий, как фарцовщик или валютная проститутка – по сравнению, скажем, с космонавтом или балериной, – то не забыть бы в перечислении упомянуть и брежневскую «контрпропагандную» кинопродукцию» (Климонтович, 1990: 120).

Перу Н. Климонтовича принадлежит также исторический обзор любовной темы в советском кинематографе (Климонтович, 1988: 87).

К заметным публикациям на тему истории советского кино, наверное, можно отнести статью кинокритика М. Черненко (1931-2004) о типологии, идеологии и мифологии фильма-концерта» (Черненко, 1990: 94-102).

Теоретические концепции

Теоретические статьи в журнале «Искусство кино» были уже во многом очищены от штампов идеологической риторики прошлых лет.

Разумеется, на начальном этапе периода перестройки еще можно было публиковать осторожные статьи о том, что «многие сторонники поверхностного, усеченного представления о киносценарии для оправдания своей позиции часто ссылаются на ими же обессмысленную формулу «авторского кино». А подлинное «авторское кино» – это давняя и благородная кинематографическая традиция сложного единства творческих индивидуальностей, допускающая слияние в одном лице разных кинопрофессий только тогда, когда это обусловлено разносторонностью дарований мастера» (Вайсфельд, 1986: 128).

Или вполне в духе начала 1980-х утверждать, что «право художника — выбрать для себя тот или другой аспект и на этом строить концепцию. Но негоже делать это, искажая соотношения вещей и в конечном счете историческую правду. Нашим идеологическим противникам свойственно в своих дешевых пропагандистских «шоу» изображать

«русских» как оперных злодеев или дураков. Зачем же нам-то опускаться до такого уровня… Отрыв пропагандистского от художественного, преувеличение одного и принижение другого кончаются неудачей. Пусть даже она долгое время не то что не замечается — не фиксируется» (Кучкина, 1987: 10).

Впрочем, в конце 1980-х тон и свобода выражения мыслей в теоретических статьях был уже иным.

К примеру, киновед В. Демин (1937-1993) был уверен, что «уроки нашей недавней истории доказывают вне всякого сомнения, что наиболее крупные удачи выпадают на долю художника тогда, когда он идет навстречу общественной потребности, когда его произведение обладает реальной новизной — новизной темы или героя, новизной авторской мысли или мироощущения» (Демин, 1988: 4). И здесь «особого разговора заслуживает так называемое «поэтическое кино». … эта струя нашего кино была погублена гонениями и препонами, которые почему-то с особым тщанием воздвигались на ее пути. Бюрократ боялся, что подключение художника к миру отдаленных поэтических ассоциаций дает ему свободу, не контролируемую параграфами. Показав то или это, что он хотел сказать? Монтаж по смыслу, монтаж по хронологии событий держит режиссера в узде. Монтаж по ассоциациям делает неуловимыми его криминальные намерения, а что таковые намерения есть у каждого творческого человека, бюрократ никогда не сомневался» (Демин, 1988: 18).

На наш взгляд, излишне оптимистично и в чем-то наивно В. Демин считал надеялся на некое торжество нового кинематографического мышления: «Это мышление социальное, всепланетарное, историческое. Это мышление, не боящееся противоречий. Взамен принципа менторского монолога оно предлагает принцип равноправного диалога. Это мышление плюралистическое, решительно борющееся с понятием иерархии в искусстве. Это мышление, открытое и веселью, и самым печальным краскам, и фарсу, и глубинной трагедии. Это мышление видит в человеке человека, в личности — личность. Это мышление не испугаешь чувственностью и эротикой, как не испугаешь метафорическими, аллегорическими формами повествования. Это мышление демократично» (Демин, 1988: 21). Как мы знаем, такой теоретический подход был далее полностью опровергнут всей практикой развития кинематографа…

В отличие от В. Демина, в том же 1988 году культуролог и киновед М. Ямпольский, ничуть не надеясь на торжество такого рода киномышления, весьма доказательно отмечал, что «в советском кино существует полюс высокохудожественной кинематографии, но чрезвычайно слабо представлено развлекательное, массовое кино, культивируемое в основном профессионалами невысокого класса. Такое положение легко объяснимо всей отечественной традицией, в которой презрение к низовой культуре ощущается сильнее, чем где бы то ни было. Основная масса кинопродукции непривлекательна ни для ценителя Искусства, ни для любителя развлечений. С точки зрения зрительских предпочтений, большинство отечественных фильмов – это фильмы ни для кого. Эта парадоксальная ситуация отражена и в ставшей привычной для нас, но по существу удивительной жанровой структуре советского кино. Отсутствие коммерческого кино выражается и в отсутствии в структуре нашего репертуара «нормальных» киножанров. Наш кинематограф образование в строгом смысле слова «безжанровое», и в этом его коренное отличие от мирового кино» (Ямпольский, 1988: 88).

Продолжая свои размышления, М. Ямпольский писал, что «кинематографистам кажется, что непривлекательность нашего кино связана с отсутствием нужного зрителям героя, либо со слабостью интриги фильма, либо с недостаточной остротой поднимаемых проблем. И даже если в этом заключена часть правды (что и говорить, наши сценарии и впрямь не на высоте), сама постановка проблемы весьма красноречива. Ответственным за недостатки в нашем кино объявляется слово, но не изображение. Мне лично ни разу не приходилось слышать сетований на дефицит киноязыка. … Во всем этом сказывается влияние отечественной культурной традиции, ориентированной прежде всего на слово. … Такая установка безусловно отражается и на проблемах массового кинематографа. Мне же представляется, что зрительский успех фильма в первую очередь предопределяется способностью фильма оказывать гипнотическое, чувственное воздействие на публику. Но как раз литературные компоненты фильма в наименьшей степени способны создать этот

самый гипнотический эффект» (Ямпольский, 1988: 89).

В этой связи М. Ямпольский приходил к выводу, что «доминанта мифологического в массовом кинематографе ставит под сомнение характерное для нас мнение, что можно привлечь широкого зрителя, лишь углубляя психологическую усложненность героев и усиливая социальную остроту фильмов. … И хотя кинематограф во всем мире отчасти делает ставку на открытие нового материала, ключ к зрительскому успеху все же в основном лежит в иной плоскости. Сильные жанры кино – вестерн, триллер, фантастика – всегда опираются на «сильные» мифы» (Ямпольский, 1988: 92-93).

Анализируя кинематографическую ситуацию в СССР конца 1980-х, М. Ямпольский справедливо подчеркивал, что «старая мифология отечественного кино вступила в острое противоречие с новой молодежной культурой, культивирующей (хотим мы того или нет) совершенно иные мифы…, о которых мы, к сожалению, очень мало знаем. Из сказанного следует, что сохранение неизменной старой мифологической сетки координат с неизбежностью ведет наш кинематограф к изоляции от самой активной части зрительской аудитории молодежи. В контексте наших наблюдений существенно и то, что миф также связан с иррациональными элементами в нашей психике, теми ее структурами, о которых мы все еще не хотим знать, всецело полагаясь на силу нашего рацио. … Важно понять, что кино – это не только герой, сюжет и конфликт, перенесенные на пленку, но что это – движение света, пространство, акустическая среда, лицо и тело на экране. Только усвоив эти простые истины и поняв глубинные механизмы функционирования кинематографа, наша режиссура сможет наконец создать фильмы, интересные зрителю» (Ямпольский, 1988: 92-93).

Размышляя на тему социального статуса кинематографиста и кинематографического сознания, М. Ямпольский с безжалостной точностью отмечал, что в СССР рубежа 1990-х «человек, претендующий на звание художника… вынужден бороться за это звание с каким-то особым остервенением. В итоге именно в нашем кинематографе возникает такое уродливое явление, как противопоставление авторского художественного, «элитарного» кино массовой кинопродукции. … Мастер, пытающийся обрести свободу, склонен решительно подчеркивать свою противоположность стандартизированному производству, декларировать свое пренебрежение кассой, а иногда даже и зрителем. Наши «элитарные» режиссеры относятся к той уникальной категории кинематографистов, которые полностью игнорируют своего зрителя. … Чтобы утвердить себя в качестве художника, кинематографист вынужден обращаться к более патетическим обоснованиям: говорить людям правду, учить их жизни, вскрывать сущность бытия и т.д. Конечно, в этом сказывается отечественная традиция, но не только. Эта экзальтация в оценке собственной миссии непосредственно вытекает из приниженного социального статуса профессии в целом. В результате на одном полюсе мы имеем группу ремесленников, а на другом полюсе группу пророков, «гениев», властителей дум. Кризис нашего кинематографа во многом связан как раз с тем, что между этими двумя полюсами зияет пустота» (Ямпольский, 1990: 33-34).

О трансформациях «русской идеи» в советском кино и в обществе в целом рассуждал киновед А. Шемякин, напоминая, что «на протяжении последнего двадцатилетия кинематограф не поддавался соблазну творить мифологию «русской идеи», а просто анализировал ее проявления. … Так получилось, что для тех, кто творил отечественную историю, наиболее характерным являлся принцип: сначала делать, а потом, десятилетия спустя, в ужасе и тоске обдумывать последствия своих деяний, отбрасывая прошлый опыт как нечто совершенно чуждое «чистой душе народа». И сейчас говорят о необходимости духовной революции. Хотя, на мой взгляд, надо набраться мужества и трезво посмотреть на собственную историю и отказаться от концепции социального мессианства — мы уже давно не первые» и вряд ли «лучшие». Вот тогда-то медленно, но верно будет изжито и мессианство национальное. Впрочем, это тоже иллюзия» (Шемякин, 1989: 51).

Киновед Е. Левин (1935-1991) подчеркивал, что «сознание художника не одномерно и не линейно, его нельзя разложить на отдельные составляющие или вынуть из него нежелательные компоненты – «титаническо-магические», иррациональные, подсознательные, стихийные, мифологические, чтобы оставить только надежные – рациональные, упорядоченные, лояльные, заранее согласованные с общечеловеческими

моральными нормами. Разве творчество – педантичная иллюстрация этих норм? Нет, оно – постоянное их вопрошение, испытание – и их подтверждение и утверждение каждый раз заново не цитатой из морального кодекса, не отсылкой к вечным заповедям, а проверкой в конфликтном сопоставлении с историческим бытием человечества, в страстном диалоге морали и жизни, в котором участвует художник… И в этом отношении жизненный и творческий опыт основоположников советского кино тоже незаменим и не может быть отброшен: не продумав его по-новому и не пережив, не собрав пепел и не сохраняя огонь, мы, возможно, возомним себя обладателями полной истины, свободными от иллюзий и заблуждений, вообразим себя стерильно чистыми в мыслях и поступках» (Левин, 1989: 79).

О литературоцентризме советского кинематографа в ущерб зрелищности размышлял и киновед Ю. Богомолов (1937-2023): «Мысль о том, что взаимоотношения литературы и зрелищных форм возможны на основе двусторонней взаимности и эстетического равноправия, непросто пробивает дорогу в теории. На пути — краеугольный камень преткновения: литературоцентризм» (Богомолов, 1987: 93). В частности, в такого рода литературоцентризме Ю. Богомолов обвинил теоретическую концепцию книги бывшего главного редактора журнала «Искусство кино» Е. Суркова «Что нам Гекуба» (Сурков, 1987).

Вскоре Е. Сурков (1915-1988) опубликовал ответную статью, где он, резко возражая Ю. Богомолову, писал, что «при таком отсутствии чутья к слову и, значит, литературной безграмотности браться судить об интерпретациях классики на экране как-то неудобно. Неловко. Нельзя же судить о том, в чем ты не разбираешься, чего не понимаешь и не слышишь» (Сурков, 1988: 62).

А в 1991 году в журнале «Искусство кино», пожалуй, впервые появилась подборка теоретических статей, основанных на гендерном материале, в данном случае – на тему «Женщина и кино».

Киновед и культуролог М. Туровская (1924-2019) обращала внимание читателей на то, что «мужское, патерналистское — оно же сакральное — начало в конце концов остается доминантным в советских фильмах, где Женщина – самая эмансипированная в мире, признанная как «трудовая единица» и побеждающая соперников-мужчин — тем не менее выступает как пассивное, исполнительное начало по отношению к вышней воле Бога-отца. Таковы главные особенности одного из основополагающих советских женских мифов, где нет места двусмысленным соблазнам femme fatale и эротики, а патриархальная семьи, если она и разрушается с эмансипацией женщины, коллективистски восстанавливается на более высоких уровнях единении в государстве-религии» (Туровская, 1991: 137).

Однако киновед Л. Маматова (1935-1996) в этом контексте писала: «Неужели киноискусство тоталитарной эпохи только и делало, что пропагандировало роботизацию человека? Неужели женщине были уготованы на экране лишь тяжелая работа, отлов вредителей и эрзац любви? Должно же было быть и какое-то другое кино?! Да, оно существовало. Наивно было бы, конечно, предполагать, что в творчестве, насквозь цензурируемом — от заявки до готового фильма — в условиях, когда власть контролировала тираж копий, форму проката и отклики на фильм в прессе, могло быть выражено сколько-нибудь внятное сопротивление сталинизму. Открытая критика Сталина и порядков, им установленных, была исключена. Но несогласие с идеологией и психологией режима давало себя знать в иной форме. Было ли оно отчетливо осознанным или интуитивным, сказать сейчас трудно, для этого еще предстоит внимательно вглядеться в духовно-нравственную эволюцию каждого художника. Сейчас же важно установить, что вопреки всему оно существовало. И сказывалось прежде всего … в фильмах о любви! В картинах, которые не претендовали на центральное место в идейно-тематическом репертуаре, одобряемом начальством. А скромно ютились на обочине, проходя зачастую по разряду «бытовых». (Маматова, 1991: 117).

Кино и зритель

Обращаясь к довольно традиционной для журнала «Искусство кино» теме «Кино и зритель», киновед М. Зак (1929-2011) считал, что «если раньше чаще всего прибегали к заклинаниям типа «зритель хочет» или «зритель не хочет», то теперь, очевидно, настал этап аналитический. Между тем есть и примеры других решений. Создают на студиях

специальные «зрелищные» объединения (словно бы остальные фильмы могут быть освобождены от этого качества). ... Повторим: кинематографический цикл не оканчивается в зрительном зале, но там начинается. Массовое сознание, в тех или иных формах, по праву претендует на авторство. Однако «экранизация сознания» — сложнейший творческий акт, далекий от зеркального отражения. Что не уменьшает необходимости его пристального изучения на основе поиска новых искусствоведческих методик» (Зак, 1988: 81).

Киновед В. Фомин в очередной раз напомнил, что кинозрительский «фольклорный вкус» воспитывается не только самим фольклором, но он как бы изначален в самом нашем сознании. Ибо «фольклорный вкус» есть вкус первичный, естественный, заложенный в нас самой культурой. И потому практически любой человек, даже не будучи никак или лишь косвенно приобщен к языку традиционного народного творчества, так легко и естественно отзывается на фольклорный импульс, посылаемый ему произведением современного профессионального искусства. Вот почему и художник, вовсе не помышляющий о какой-либо сознательной ориентации на фольклор, может вдруг «выдать» произведение в совершенно фольклорном духе» (Фомин, 1988: 97).

А кинокритик и киносоциолог И. Левшина (1932-2009), основываясь на результатах исследования, отмечала, что «к середине 80-х годов в бытовании кинематографа оформились многие подспудно зреющие тенденции, принципиально и драматически меняющие его жизнь. Под угрозой — казавшиеся вечными позиции кинематографа в общественном сознании. Он перестал быть «самым массовым». Он перестал быть «самым любимым», он перестал быть «властителем дум», он теряет лидерство в среде юного зрителя, недавно самого преданного своего сторонника. ... Привычные способы организации творческого процесса, способы доведения фильма до зрителя, способы пропаганды фильма — все это, сформированное при совершенно иных, вчерашних условиях бытия кино, стало той «растопыренной пятерней», которой мы долгое время пытались остановить негативные явления или, вернее, заслониться от объективных процессов художественной жизни в обществе. ... Кинематографисты, в первую очередь творческие работники, предпочитали выплывающие на поверхность факты неконтакта с публикой относить, как правило, только на счет плохой работы кинофикации» (Левшина, 1986: 73).

Далее И. Левшина, основываясь на статических данных, обращала внимание на то, что молодые зрители середины 1980-х, увлеченные рок и поп-музыкой и первыми плодами «эпохи видео» далеки от частого посещения кинотеатров (Левшина, 1986: 74).

В своих рассуждениях в рамках тематики «Кино и зритель» культуролог и киновед М. Ямпольский считал, что «кинотеория исходит из того, что коммерческий успех фильма обусловлен его способностью приносить зрителю особое «наслаждение». За этим далеко не теоретическим понятием скрывается работа сложных кинематографических механизмов. Например, механизма идентификации. ... Мы часто исходим из устаревшего представления о том, что зритель идентифицирует себя с героем фильма и только. Но сегодня можно считать доказанным, что идентификация имеет двуступенчатый характер. Наукой различается «первичная идентификация», устанавливающая психологическую связь зрителя с экранным зрелищем в целом, и «вторичная идентификация» — с персонажем. При этом вторичная идентификация эффективно осуществляется лишь на основе первичной. Чтобы спроецировать свое «Я» на героя, зритель должен быть предварительно поглощен миром фильма. ... В условия реализации [первичной идентификации]входят темнота зала, мерцающий источник света над головой — то есть компоненты любого киносеанса, создающие предпосылки для погружения зрителя в то полусновидческое состояние, которое характеризует нормальное восприятие фильма. Но не только эти компоненты. Речь идет о чувственном, «феноменальном» контакте с миром на экране, создаваемым особым функционированием света, богатством шумовой фонограммы, ритмическими структурами и т. д. Отсутствие внимания к этим элементам часто объясняется технологическим отставанием советского кино. ... [Вторичная идентификация связана] «с актером, обладающим не только незаурядными личностными качествами, но и особой чувственной, эротической привлекательностью. Я понимаю эротику здесь в самом широком смысле, в том смысле, в каком с вполне положительными обертонами употреблял это слово еще в начале 20-х годов Бела Балаш.

Речь вовсе не идет о разнузданном сексе или порнографии, речь идет о нормальной чувственной привлекательности лица и тела, во многом создаваемой на экране с помощью, например, особого освещения, особой «подачи» тела актера» (Ямпольский, 1988: 89-92).

М. Ямпольский был убежден, что в советском кино 1980-х первичная идентификация была «чрезвычайно ослаблена, хотя именно она является фундаментом кинематографического наслаждения. Связано же это с тем, что мир наших фильмов не обладает гипнотической магией по отношению к зрительскому сознанию. Создание же этой магии целиком относится к компетенции киноязыка. Иным существенным механизмом зрительского наслаждения можно считать «напряжение», так называемый «саспенс», механизмом которого советские режиссеры почти без исключения не владеют. … Принципиальными для его создания являются диалектика внутрикадрового и внекадрового пространства (в котором часто скрывается источник угрозы), механизмы взаимосвязи камеры и персонажа и т.д.» (Ямпольский, 1988: 89-90).

«Наконец, — писал М. Ямпольский, — зрительский успех фильма впрямую связан с той мифологией, которую он отражает. Мифологический слой почти всегда весомо присутствует в массовом кинематографе. И это закономерно. Зритель только тогда в полной мере включается в фильм, когда его сознание (или, вернее, подсознание) затронуто на уровне глубинных психологических структур, того, что называется архетипами. Сногсшибательный массовый успех боевиков Лукаса или Спилберга — хорошее тому подтверждение» (Ямпольский, 1988: 92-93).

Дискуссии

Традиция дискуссий была продолжена журналом «Искусство кино» и в период перестройки, правда, столкновение взглядов стало гораздо более острым.

Дискуссии о состоянии и перспективах советского кино

В ходе дискуссии о состоянии и перспективах советского кинематографа 1989 года (Не..., 1989: 31-53) киновед М. Шатерникова (1934-2018) была, наверное, наиболее консервативным, по своим размышлениям отчасти всё еще находящимся в первой половине 1980-х участником: «Кино стало на путь саморазвития. Разумеется, на этом пути есть издержки и опасности — опасность новых штампов, опасность коммерциализации, угроза существованию национальных кинематографий. Но если это все осознается именно как опасность, то надо надеяться, что при наличии доброй воли и ума с ними удастся справиться. Если мы не будем упускать из поля зрения высшую цель — создание подлинно социалистического киноискусства, а не только масскульта на потребу самому непритязательному зрителю, то можно думать, что мы находимся в самом начале уникального и весьма увлекательного пути. Еще одна несомненная перемена — наше кино перестало быть «подслеповатым», оно осваивает новый материал, доныне немыслимый. Новые «жизненные пространства» — это и новый уровень художественного осмысления. И пусть здесь тоже есть свои издержки — спекуляция на доныне «запретных» темах, перехлесты, но это все болезни роста, это пройдет непременно, а настоящее зато останется и окрепнет. Еще одно: в нашем кинематографе сегодня особенно ясно обозначилась поляризация двух направлений – кино «трудного», «высоколобого», то есть требующего от аудитории определенной степени умственного и эстетического развития, и массового, рассчитанного на зрителя усталого, малообразованного, требующего от кино прежде всего эмоциональной разрядки. Так было и так будет всегда» (Шатерникова, 1989: 48).

Киносоциолог Д. Дондурей (1947-2017) был более объективен и реалистичен, подчеркнув, что «никто, видимо, не ожидал, что прорыв животворных шлюзов, обеспечивающих более или менее цивилизованное состояние общества, подорвет, в частности, и интерес его к советскому игровому кино. Стоило ввести разнообразные послабления: отменить все виды цензуры, освободить из-под ареста десятки произведений, упразднить республиканские кинокомитеты и прочее, как посещаемость отечественных лент начала падать с невообразимым ускорением. С 1980 года, когда на советские фильмы было продано 1950 млн. билетов, к 1988 – она сократилась до 982 млн. Будто за это время национальное производство уменьшилось буквально на половину!» (Дондурей, 1989: 4).

А. Дубровин (1930-1995) высказал опасение по поводу «появления конъюнктурных

фильмов вроде худших из прежних «производственных», только на новый лад: в защиту ли товарно-денежных отношений, кооперативного ли движения, арендных подрядов и т.п.» (Дубровин, 1989: 34-35).

Спустя всего год новая дискуссия о состоянии советского кино приобрела куда большую проблемность.

Кинокритик Е. Стишова отметила, что «год назад круг фильмов и явлений кинопроцесса был репрезентативней. По крайней мере, так казалось. Была «Маленькая Вера» как лидер кинематографа перестройки, была плеяда картин, связанных с перестроечными процессами в обществе, с вышедшей из подполья молодежной субкультурой. Появилось «Холодное лето пятьдесят третьего» – первая ласточка жанрового кино. Авторский кинематограф, представленный такими лентами, как «Черный монах», «Господин оформитель», «Зеркало для героя», «Дни затмения», «Наблюдатель», тоже давал повод для серьезных дискуссий. Документалистика была прямо-таки сенсационной – вспомним хотя бы «Исповедь. Хронику отчуждения», первые антикультовые ленты. Наконец, важное место в кинопроцессе занимали фильмы, снятые с «полки». Да и градус общественной эйфории был настолько высок, что сама эта эйфория создавала иллюзию некоей новой структуры, уже возникшей в киноискусстве. Во всяком случае, было ощущение вектора, направления развития, и кое-кто из критиков на этом основании отвергал существование в нашем кино кризиса. Понятие «кризис» в том нашем разговоре употреблялось как конструктивное. Мол, кинопроцесс развивается нормально, по классической схеме: упадок – преодоление – развитие – подъем и т.д. Сегодня ситуация наглядно осложнилась. Спорить, есть кризис или нет, уже не приходится. Впору говорить о катастрофе… На фоне эскалации жанрового кино, – а мы к этому приговорены всем ходом культурного процесса, альтернативы у советского кино нет, если оно хочет выжить, – на фоне агрессивных нападок на авторское кино как на элитарное и антинародное ощутимое уменьшение удельного веса авторских фильмов в репертуаре должно быть нами оценено со всей доступной сегодняшней кинокритике объективностью. … Вчера мы были внеэкономическим государством, жили в ситуации внежанрового кинематографа, пренебрегая интересами и потребностями широкой публики… Сегодня мы кинулись в другую крайность и готовы всю кинопродукцию сделать исключительно развлекательной, шоковой, эпатажной. Хотя давно известно: параллельное присутствие в кинорепертуаре высоких и низких жанров – единственно выгодная экономическая политика в кино» (Стишова, 1990: 29-30).

Кинокритик Л. Карахан в большей степени остановился на убедительном анализе кино/видеовлияния западного кино на советскую аудиторию, подчеркивая, что «место кинопотока занимает сегодня видеопоток – по преимуществу американского производства. И роль этого видеопотока вовсе не ограничивается тем, что он удовлетворяет потребность в ярком, впечатляющем зрелище, развлечении. В настоящий момент он является крупнейшим импортером социальной стабильности, которая у нас в таком же дефиците, как мыло, порошок, мясо и т.д., и т.п. Потребность же массовой аудитории в символах социальной стабильности не менее, а может, и более велика, чем в мыле. В этом смысле американский видеопоток сегодня для нашей массовой аудитории почти как воздух. При этом надо учитывать, что если «железный занавес», наконец, откроется полностью и на Запад, в Америку, хлынет наш контрпоток – дешевая рабочая сила, социально-психологическая база для восприятия импортной, заемной стабильности как своей собственной значительно расширится» (Карахан, 1990: 33).

Дискуссия о кино тоталитарной эпохи

Не менее острой стала и дискуссия о кинематографе тоталитарной эпохи, проведенной журналом «Искусство кино» в 1990 году.

Здесь киновед К. Разлогов (1946-2021) обозначил в кинорепертуаре тоталитарной эпохи четыре группы фильмов:

«Первая группа – официальные выразители господствующей идеологии, «тоталитарное кино» в собственном смысле слова. Примерами такого рода могут служить «Великий гражданин» или «Триумф воли». Вторую группу составляют фильмы не канонизированные, но тем не менее содержащие в себе, в своей структуре отпечаток типа художественного мышления, характерного для той или иной тоталитарной системы. Об этом могут говорить сюжетные коллизии и способы разрешения конфликтов,

определенные визуальные конфигурации, принципы взаимоотношений изображения со звуком, наконец, музыкальные мотивы. В принципе перечень этот бесконечен, а конкретные варианты всегда индивидуально своеобразны… Третью группу составляют произведения, которые можно назвать «эскейпистскими» в собственном смысле данного термина: их авторы стремятся «бежать» от всесильной системы в вымышленные или экзотические страны, в мир «чисто личных» чувств, в более или менее отдаленное прошлое. Побег этот чаще всего бывает иллюзорен, ибо не только господствующая идеология, но и господствующая поэтика как бы пронизывают многие из таких лент изнутри, даже помимо воли авторов. Яркие примеры здесь дают приключенческие и музыкальные фильмы. В четвертую группу входят произведения, направленные против тоталитарного режима. Если три первые группы можно в той или иной степени найти в любой, в том числе и самой демократической, социальнополитической системе в неизменной форме, то последняя группа под давлением извне претерпевает наиболее ощутимые трансформации: ведь тоталитаризм – по определению – не терпит открытого инакомыслия, и любой протест здесь неизбежно будет носить иносказательный, завуалированный, эзопов характер. Отсюда и великая художественная сила тех немногих произведений, которые все же аккумулируют потенциал неприятия, в отличие от блеклой однозначности «фильмов протеста» в плюралистических обществах» (Разлогов, 1990: 115).

Киновед и культуролог М. Туровская (1924-2019) считала, что «кино тоталитарной эпохи направлено на завоевание зрителя в пользу определенной идеологии. Это делалось разными средствами – иногда средствами тривиальных жанров, иногда средствами прямого идеологического воздействия. Но тем не менее в основе всегда лежало внушение этого образа мыслей. Это совсем не значит, что образ мыслей непосредственно усваивался, и что message фильма адекватен его восприятию. Но кинематография как целое, а не только как корпус фильмов, была направлена не на обслуживание, а на внушение. Начиная от организации (административный аппарат, цензура, рекомендательные списки, система «государственной» оценки и прочее) и кончая типологической структурой фильмов, она была сориентирована на эту функцию. … устойчивая система ценностей. Тоталитарная система – манихейская, она всегда основана на противоположности «герой – враг»; на иерархии «герой – вождь» (как истина в последней инстанции); на примате сверхценной идеи над человеком» (Туровская, 1990: 111-112).

Киновед Н. Зоркая (1924-2006), споря со своими коллегами, решительно заявила, что, «тоталитарное кино и его особая эстетика существовали, более того – существуют поныне. Тоталитарный фильм возникает там, где кино сознательно выполняет идеологический заказ тоталитарного режима, подчиняет себя господствующим клише, мифам, вкусам, привычкам своего режима. Тоталитарный фильм – наивысшее, предельное, крайнее выражение ангажированного искусства – искусства, которое выполняет государственно-тоталитарный заказ» (Зоркая, 1990: 100).

Далее Н. Зоркая выделила черты и признаки тоталитарного фильма:

- «поскольку данное искусство, ангажированное античеловеческим режимом, и есть выражение «идеи вражды», то оно всегда реализует себя в конфликте, в резкой конфронтации двух лагерей. Один лагерь – это «наш» лагерь. Здесь – сфера самовлюбленного восторга. Убежденности в своей идеальности, сознания собственного превосходства над остальными государственными системами, любыми странами, нациями, обществами, ибо у нас осуществлено полное благоденствие, и если бы не подлый враг, то наступил бы золотой век. Этот враг может быть разным. В советском кино это капиталистическое окружение, военный противник, политический противник, новый на каждом данном этапе. Он может измениться и из противника стать близким другом и наоборот – в зависимости от политической конъюнктуры. … Итак: самовлюбленное прославление «своего» и очернение «чужого», враждебного на всех уровнях фильма, от основной сюжетной конструкции до физиономистики персонажей, до пейзажа, освещения – вот два первых признака тоталитарного фильма.

Третье. Это искусство демагогическое, фальшивое, поэтому антиреалистичное в своей исконной сути. Чем больше нищеты, чем больше грязи, бедности в обществе, тем больше помпы, лакировки и красивости на экране. … Эмблематика изобилия,

украшательство во всем. Вплоть до выбора натуры, погоды. Дождь, плохая погода может быть только у врага. У нас же всегда рассвет, всегда солнце, у нас всегда красота. Тоталитарный режим любит красивость. Это эстетика открытки, тоже доведенная до логического предела.

Четвертое. Сюжет, способы нарраций сознательно примитивизированы. Четкая расстановка персонажей, конфликты доведены до предела. Нагнетение волнения всегда связано со злодейскими действиями врага и страданиями благородного героя» (Зоркая, 1990: 101).

Далее Н. Зоркая раскрыла суть возникновения кинематографического мифа о «вредителе», напомнив, что «вредитель» в истоках – это сказочный, фольклорный персонаж. И в замечательной работе «Морфология сказки» В.Я. Пропп раскрывает сущность этого сказочного персонажа, его функции, его роль в драматургии. Но одно дело – волшебная сказка. Другое дело, когда этот миф о вредителе становится основой государственной политики и искусства, что приводит к чудовищным последствиям» (Зоркая, 1990: 102).

Н. Зоркая была не согласна с тем, что существуют лишь две ипостаси врага: враг расовый (в нацизме) и враг классовый (в сталинизме), настаивая, что круг «вредителей» и «врагов» гораздо более широк»: «фабрикант, недорезанный буржуй, монархист, потом кулак, который припрятал хлеб, белогвардеец, который приехал из своего Парижа, чтобы нас ограбить. Потом это сын белогвардейца, который подложил бомбу. Потом это диверсант, это иностранный «спец», приглашенный на стройку завода, это, конечно, шпион. А потом, в позднее время, это инакомыслящий, диссидент, интеллигент. Так преображается фольклорная структура и через посредство лубка, «масскульта» приходит в тоталитарный кинематограф» (Зоркая, 1990: 102).

О проблемах кинокритики и киноведения

В период перестройки статьи о проблемах кинокритики и киноведения были, в отличие от периода стагнации довольно редкими гостями на страницах журнала «Искусство кино».

Теме не менее, кинокритик Л. Донец (1935-2016) с сожалением (и совершенно обоснованно) писала, что во второй половине 1980-х в СССР «появился клан молодых критиков, выработавший какой-то люмпенский, босяцкий стилек. Грубят – и все тут. «Кто был никем, тот станет всем». … Но даже серьезная критика появляется подчас для того, чтобы себя показать, и вовсе отказывается от необходимости «На людей посмотреть». Понятно, что без субъективности просто нет критика. … Прямо плакать хочется. Критик сам себе ставит задачи и говорит, что режиссер их не решает» (Донец, 1990: 47, 49).

Киновед М. Зак (1929-2011) был убежден, что в СССР конца 1980-х «просто замечательно развивается кинопублицистика. И не только количественно, но и качественно. Публицистика прекрасна на экране. Но когда мы начинаем заниматься ею в киноведении, мне кажется, это плохо. Киноведение — совсем другая область. Публицистика в киноведении, как правило, превращается в декларацию, мешающую по-настоящему научно восстановить историю фильма как часть истории кино. Конечно, декларировать проще, чем вести изнуряющую изыскательскую работу» (Зак, 1989: 36).

В этой связи киновед Е. Левин (1935-1991) позитивно воспринял появление нового теоретического журнала «Киноведческие записки», где «социокультурный анализ сочетается с художественным… И социум, и культуру, и искусство, и художественную форму, и внутреннюю биографию кинематографиста исследователи рассматривают как процесс, который нельзя описать только в онтологических, или только в политико-идеологических, или только в мифологических, или только в аксиологических, или только в искусствоведческих, или только в психологических категориях. Нам представлены во многом новые методологические принципы историко-типологического и структурно-генетического изучения объекта как сложной динамической системы, противоречия внутри которой не отбрасываются, не упрощаются, а осмысляются именно как противоречия, объясняются в пределах системы и как ее свойство, поэтому авторские концепции непротиворечиво воспроизводят в теоретической форме многомерность и многозначность объекта, его типологию, структуру, генезис» (Левин, 1991: 109).

О документальном и научно-популярном кино

В отличие от прошлых десятилетий в эпоху перестройки о документальном, научном и научно-популярном кино в журнале «Искусство кино» писали нечасто.

Практически единственной теоретической статьей на эту тему была статья сценариста и киноведа А. Загданского (1919-1997) «Научное кино: что после свободы?» (Загданский, 1990: 96-100).

В начале своей статьи А. Загданский констатировал, что «исход главного сражения уже предрешен – марксистско-ленинское мировоззрение (вместе с вытекающим из него «единственно верным учением», под жестким излучением которого мы все выросли) … уходит в безвозвратное прошлое, унося с собой не только миллионы человеческих жизней, но и наше некогда такое сладкое чувство, что мы живем в «самой-самой» стране» (Загданский, 1990: 96).

А затем в статье было выражено серьезное беспокойство о будущем документального и научного кино в СССР: «Энергия, обеспечившая прорыв неигрового кино в эти последние годы, – энергия ненависти. Ненависти к бесчеловечной, кафкианской системе, в которой одни, задыхаясь от удушья, прожили всю свою творческую жизнь, другие только начинали делать свои первые шаги. … Этот энергетический выход агрессии по своей воле сопоставим с энергетической вспышкой революции. Еще вчера эта энергия находила отклик у зрителя. Сегодня… сегодня он уже устал, а главное, все что мог – понял! Сцена прощания затянулась. Что теперь? … Не думаю, что неигровой кинематограф ждут счастливые времена. Мы все оказались в мучительной ситуации самоопределения, и, вероятно, немногие найдут ее разрешение. В научном кино и подавно. … Столь незавидную роль мы обречены играть и впредь, если не решим двух стоящих перед нами задач: первая – телевизионный прокат, вторая – программное мышление» (Загданский, 1990: 97-99).

Феномен видео

Вместо привычных ранее статьей о телевидении журнал «Искусство кино» в киноперестрочные времена обратился к теме тогдашней новинки – видео.

Киновед С. Муратов (1931-2015) писал, что «видеокассета стирает грань между передачей и телефильмом, а завтра сотрет грань между экранным произведением и публикуемой периодикой. В некоторых странах уже выпускаются журналы с дисками-программами для владельцев персональных компьютеров… Нетрудно представить себе по аналогии видеокассетный журнал для любителей музыки или, скажем, для желающих специализироваться по учебному курсу в какой-нибудь узкой области знаний. Все более заметное перераспределение нашего времени в пользу аудиовизуальных средств не может не сказаться и на взаимоотношениях «читатель—литература» (Муратов, 1987: 109).

Теоретические статьи о зарубежном кино

По понятным идеологическим причинам самым инерционными по своим подходам оказались в «перестроечном» СССР публикации о зарубежном кино.

Вот почему весьма важной в этом контексте была статья кинокритика В. Матизена «Эхо почившей идеологии» (Матизен, 1989: 101-106), которая рецензировала сборник статей «Мифы и реальность. Вып. 10», изданный в 1988 году (Мифы…, 1988), авторами которого были кинокритики и киноведы В. Баскаков, Г. Богемский, Е. Карцева, Л. Маматова, Л. Мельвиль, А. Плахов, К. Разлогов, Н. Савицкий и др.

В. Матизен резонно напомнил, что «западное кино всегда было особой зоной советского киноведения, где действовали свои порядки, не менее строгие, чем правила поведения советского человека за границей. На этом «передовом крае идеологической борьбы» всегда было нечто вроде военного положения, при котором, как известно, разрешается и некоторая доля дезинформации» (Матизен, 1989: 101).

В. Матизен подчеркивал, что здесь основным правилом подачи материала было следующее: «все плохое — от буржуазной системы, все хорошее — вопреки ей. Следствие о неразрешимости: их проблемы нельзя решить при их строе. Следствие о темноте и ограниченности: кто не принимает предыдущего тезиса, тот представитель злых сил или буржуазно-ограниченный субъект (а в кинематографе — создатель мифов). Естественно, что вооруженные столь же передовой, сколь и научной теорией, отечественные киноведы-зарубежники не могли не чувствовать глубокого превосходства над западными деятелями киноискусства, у которых такой научной базы не было, а были в лучшем случае «субъективные убеждения», вольно или невольно отражавшие «точку зрения

буржуазии». Постепенно сложился шаблон, по которому строится статья» (Матизен, 1989: 102).

В конце 1980-х ситуация стала меняться, в журнале «Искусство кино» «резко возросло количество материалов о зарубежном кинематографе, и его уже начали оценивать по заслугам. Пропало повсеместное осуждение всего западного. И это вполне можно назвать одним из самых важных прогрессов, к которым привела перестроечная программа» (Дмитриева, 2020).

Таким образом, «публикации о западном кинематографе на страницах журнала «Искусство кино» перестроечного периода признавали глубоко ошибочными существовавшие ранее «классовые» принципы оценки художественных фильмов, политику закупки и проката зарубежной кинопродукции. Коммерчески ориентированный зарубежный кинематограф являл собой образец для подражания: журнал рекомендовал отечественным кинематографистам брать на вооружение технические и финансовые приемы его производства, зрителям — рассматривать его героев в качестве нравственных идеалов. На замену отживающему свой век соцреализму и сиюминутной «чернухе» утверждался постмодернизм, упакованный в яркую обертку американской массовой культуры» (Шишкин, 2018: 48).

Примером новых теоретических тенденций по отношению к зарубежному кино можно назвать, например, статью киноведа О. Рейзен «Мы как шпионы. Образ агента КГБ в зарубежном кино» (Рейзен, 1990: 123-129).

Новые подходы к кинематографу «стран социалистической демократии» содержались в статье кинокритика С. Лаврентьева «Тугие узлы» (Лаврентьев, 1988: 143-152), где утверждалось, что «истинную целостность восточноевропейское социалистическое кино обрело именно тогда, когда национальные кинематографии получили возможность сбросить догматическую узду и стать, наконец, разными» (Лаврентьев, 1988: 143).

Выводы. Наш анализ киноведческих концепций (в контексте социокультурной и политической ситуации и пр.) существования журнала «Искусство кино» в период «перестройки»(1986-1991) показал, что теоретические работы по кинематографической тематике в этот период можно разделить на следующие виды:

- научно-публицистические статьи, написанные под влиянием перестроечных тенденций в советском обществе, включая сферу кинематографа (Е. Громов, С. Добротворский, С. Лаврентьев, В. Фомин и др.).
- теоретические статьи, дискуссии, посвященные преимущественно профессиональным проблемам: анализу теоретического наследия классиков советского кино, режиссуры, проблемы «Кино и зритель» и пр. (Ю. Богомолов, М. Зак, Е. Левин, И. Левшина, Н. Климонтович, Л. Маматова, М. Туровская, М. Ямпольский и др.);
- теоретические статьи о зарубежном кинематографе (С. Лаврентьев, В. Матизен, О. Рейзен и др.).

В целом же журнал «Искусство кино» в 1986-1991 годах существенно отошел от былых идеологических стереотипов советского киноведения и занял позиции радикального пересмотра истории советского и мирового кинематографа и объективной оценки современного кинопроцесса.

Теоретические концепции киноведения в журнале «Искусство кино»: 1992-2000

В данной главе мы остановимся на анализе теоретических концепций киноведения в журнале «Искусство кино» в первые постсоветские годы (1991-2000), когда его главными редакторами были Константин Щербаков: 1992-1993 и Даниил Дондурей (1947-2017): 1993-2017.

В Таб. 6 представлены статистические данные, отражающие изменения (с 1992 по 2000 год) организаций, органом которых был журнал, его тиража, периодичности; указаны также фамилии главных редакторов журнала и временные отрезки их руководящей работы в издании, число статей по теории кино по каждому году издания журнала.

Таб. 6. Журнал «Искусство кино» (1992-2000): статистические данные

Год выпуска журнала	Организация, органом которой был журнал /учредители	Тираж журнала (в тыс. экз.)	Периодичность журнала (число номеров в год)	Главный редактор журнала	Число статей по теории кино
1992	Конфедерация Союзов кинематографистов и трудовой коллектив журнала «Искусство кино»	34,6-50,0	12	К. Щербаков	8
1993	Министерство культуры РФ, Комитет по кинематографии при Правительстве РФ, Конфедерация Союзов кинематографистов, А/О «Киноцентр», редакция журнала «Искусство кино», редакция журнала «Огонек»	15,0-25,0	12	К. Щербаков (№ 1-4) Редколлегия (№№ 5-6) Д. Дондурей (№ 7-12)	6
1994	Министерство культуры РФ, Комитет по кинематографии при Правительстве РФ /Комитет РФ по кинематографии (Роскомкино), Союз кинематографистов России (№ 3-12), Конфедерация Союзов кинематографистов, А/О «Киноцентр» (№ 1-4), редакция журнала «Огонек» (№ 1-6), редакция журнала «Искусство кино»	10,0 *	12	Д. Дондурей	9
1995	Министерство культуры РФ, Комитет РФ по кинематографии (Роскомкино), Союз кинематографистов России, Конфедерация Союзов кинематографистов, редакция журнала «Искусство кино»	*	12	Д. Дондурей	15
1996	Министерство культуры РФ, Комитет РФ по кинематографии Роскомкино)/ Государственный комитет РФ по кинематографии (Госкино России), Союз кинематографистов России, Конфедерация Союзов кинематографистов, редакция журнала «Искусство кино»	*	12	Д. Дондурей	35
1997	Министерство культуры РФ, Государственный комитет РФ по кинематографии (Госкино России), Союз кинематографистов России, Конфедерация Союзов кинематографистов, редакция	*	12	Д. Дондурей	24

	журнала «Искусство кино»				
1998	Министерство культуры РФ, Конфедерация Союзов кинематографистов (№ 1-2), Государственный комитет РФ по кинематографии (Госкино России), Союз кинематографистов России, редакция журнала «Искусство кино»	*	12	Д. Дондурей	7
1999	Государственный комитет РФ по кинематографии (Госкино России), Союз кинематографистов России, редакция журнала «Искусство кино»	*	12	Д. Дондурей	9
2000	Государственный комитет РФ по кинематографии (Госкино России)(№ 1-10), Служба кинематографии (№ 11-12), Союз кинематографистов России, редакция журнала «Искусство кино»	*	12	Д. Дондурей	19

* Начиная с 1994 года тираж «Искусства кино» перестал официально указываться в выходных данных номеров. По данным, попавшим в интернет, тираж журнала с 1995 по 2000 год составлял примерно две тысячи экземпляров, то есть даже ниже, чем в 1930-х – 1940-х.

До мая 1993 года главным редактором журнала «Искусство кино» был К. Щербаков, который затем был назначен заместителем Министра культуры России. С июля 1993 года главным редактором «Искусства кино» стал киносоциолог Д. Дондурей (1947-2017).

История отечественного киноискусства

Статьи о советской киноклассике, опубликованные в период 1992-2000 годов, подвергали существенной ревизии прежние взгляды на творчество С. Эйзенштейна, А. Довженко, Д. Вертова и других знаменитых режиссеров (Добренко, 1997: 59-73; 117-131; 2000: 96-111; Клейман, 1992: 9-21; Клейман и др., 1996: 10-21; Левин, 1996: 27-33; Малькова, 1996: 66-72; Подорога, 1994: 90-102; «Прыжок» Вертова, 1992: 96-108; Рошаль, 1994: 104-113; Хохлова, 1992: 21-25 и др.).

В извлеченной из архива статьи киноведа Е. Левина (1935-1991), к примеру, утверждалось, что «общая неверная позиция привела [С. Эйзенштейна] к антикультурной концепции искусства и зрителя, к убеждению, что просветитель во имя светлых идеи может обращаться со зрителями по своему усмотрению, ибо ведь он-то знает, что ему нужно, а зритель думать сам не должен. Так просветительство без верного понимания культуры и человека связывается с высокомерием, своеобразным аристократизмом, с презрением к массе, в сущности, с навязыванием идей, с тиранической нетерпимостью к другим идеям, с провозглашением исключительности свой концепции: единственно верная, научная, etc., а прочие — вранье… Диктатура, перенесенная в сферу культуры как результат бескультурья (не путать с необразованностью!), неизбежно изнутри разрушает культуру тоталитарностью однообразия, а культура — это прежде всего традиция, многообразие, терпимость и уважение к духовной самостоятельности личности. Вот почему долгие годы [С. Эйзенштейна] рассматривал искусство как насилие! … Агрессивность была для [С. Эйзенштейна] сущностью нового искусства не по эстетическому недомыслию, а по общему пониманию социума, где насилие в ходе классовой борьбы вне всяких сомнений считалось единственной и универсальной формой существования, естественной системой отношений и законченной системой всех ценностей. Но ведь так понимали историю и современность тогда не все. Почему же [С. Эйзенштейн] не поднялся над временем, а весело растворился в нем, совпал с ним? Именно потому, что он был участником антикультурного движения. А почему он им стал? Причин много. И не последняя: склад характера, бунт против патриаршества в широком смысле, садистический комплекс, отсутствие художественных корней и личной позиции в культуре, честолюбие, желание выдвинуться, играть первую роль, лидерствовать — и все это вперемежку с пламенным энтузиазмом, с верой в народ и в революцию, с желанием творить для миллионов, раствориться в них, с поисками своих корней, родственных традиций» (Левин, 1996: 33).

Точка зрения о том, что С. Эйзенштейн — гениальный художник, «сознательно

заключивший союз с силами зла», обсуждалась и в дискуссии о его творчестве, развернутой журналом «Искусство кино» в 1996 году (Клейман, Косолапов, Сиривля, 1996: 10-21).

Довольно жестко о творчестве еще недавно столь превозносимого «поэта экрана» А. Довженко писал киновед Е. Добренко, считавший, что если к его фильмам (особенно последнего периода) отнестись без прежнего «придыхания», то «блистающий мир» Александра Довженко предстанет перед нами во всей своей зияющей пустоте» (Добренко, 1997: 73).

В немыслимом прежде ракурсе по отношению к советской киноклассике была написана статья С. Гурко «Эротические фильмы Пудовкина» (Гурко, 1993: 61-64), где выдвигалась смелая версия, что «Простой случай» и «Возвращении Василия Бортникова» — «это действительно два эротических фильма, в том смысле, что они ориентированы на привлечение моей эмоции, на захватывание меня целиком и предлагают мне, с одной стороны, потреблять их, с другой же стороны, сами меня потребляют» (Гурко, 1993: 61).

В 1990-е годы журнал «Искусство кино» неоднократно возвращался к творчеству И. Пырьева (1901-1968) и Г. Александрова (1903-1983).

Киновед Е. Добренко писал, что «Иван Пырьев создал в сталинскую эпоху не фильмы, но — жанр. Мало того, Пырьев создал свое пространство, но, будучи талантливым и страстным мифологом-сказочником, он создал и свою мифологию советского пространства. Эти пространственные модели проросли в пырьевских фильмах из удивительной социальной отзывчивости их автора, из его поистине безукоризненного культурного чутья, что почти всегда определялось словом «конъюнктурность» и что может показаться странным в контексте разговора о Пырьеве, фильмы которого в современном сознании являются едва ли не синонимом кича и грубой безвкусицы. Но и эта знаменитая пырьевская безвкусица и часто чудовищная ходульность его режиссерских решений, думается, также были результатом его культурной сверхчуткости. Пырьев, по всей видимости, действительно не обладая художественным вкусом, никогда не изменил органически присущему ему чувству времени» (Добренко, 1996: 109).

Анализируя фильм Г. Александрова «Цирк»(1936), кинокритик К. Добротворская отмечала, что «основа коллективного мировоззрения 30-х годов — действительность, превратившаяся в миф, а один из доминирующих мотивов этой мифологии — наступление «золотого века». Бессмысленно говорить о противоречии между реальностью и ее экранным отражением — форма условности заложена уже в самом сознании времени. На этом пути отбрасываются традиционные жанры, объявленные буржуазным пережитком уже теоретиками 20-х годов. Потребности зрителя и стереотипы его восприятия за-программированы идеологической реальностью, а формально-мифологическую систему предлагает сама жизнь. При этом жанровые механизмы продолжают действовать, производя специфические образования: историко-революционный фильм, «веселую» комедию с коллективным положительным героем, оборонный фильм. Своеобразие фильма Г.В. Александрова «Цирк» на этом фоне заключается в том, что сформированная как бы вне поля культуры советская мифология «встречается» здесь с культурной мифологией традиционного жанра мелодрамы, включающей фильм в ряд общекультурных архетипов и ассоциаций» (Добротворская, 1992: 28).

Обращаясь к последнему игровому фильму Г. Александрова — «Скворец и Лира» (1974) — киноведы М. Кушниров и А. Шпагин очень точно подчеркнули, что в нем режиссер Г. Александров и актриса Л. Орлова создали «последнюю и самую откровенную вариацию на излюбленную свою тему — «мир нашей мечты». Его идеальность подчеркнута прежде всего отсутствием в нем времени — ощущения «начал» и «концов». Мы имеем здесь три впечатляющих своей протяженностью хронотопа: трехчасовой хронотоп самого фильма, длительный хронотоп происходящего в фильме действия (40—70-е годы) и некий хронотоп вечности, в котором пребывает героиня Орловой, оставаясь «вечно молодой» во всех эпохах. Это и вправду жутковато — как всякое чувство безвременья, бездны. ... Сам того не желая, Александров зеркально отразил феномен советского сознания и подсознания. ... Этот мир — в своем идеальном состоянии — не предполагал в обитателях каких-либо истинных, немашинальных страстей, увлечений,

приоритетов… кроме одного, быть среди избранных властью — в первую очередь, а соответственно — богатством, славой, почетом. Но уж никак не идеологией. В таком мире старалась жить вся наша элитарная сфера, строящая для себя рай на земле и одновременно не устававшая бороться с тем, что этот «рай» обеспечивало должным комфортом и «законностью» — тлетворным влиянием Запада. … И действительно: единственной живой целью всех этих шпионских игр и политических хитросплетений было только одно: дать возможность прекрасной женщине и ее избраннику пожить в соответствии со своими амбициями и сокровенными желаниями. Среди банкиров, генералов, аристократов, министров-капиталистов. В шикарных особняках, старинных замках, фешенебельных отелях. В живописнейших уголках Европы» (Кушниров, Шпагин, 1993: 11).

Неординарным был и киноведческий взгляд на творчество ведущих советских кинематографистов 1960-х – 1970-х годов.

Литературовед и кинокритик Л. Аннинский (1934-2019) анализировал религиозные мотивы в творчестве В. Шукшина, подчеркивая, что «недаром сделался Василий Шукшин знаковой фигурой русского самосознания, тысячу лет разрывающегося между материнской, женственной, во Христе воплотившейся «ласковой» человеколюбивой культурой и отцовским крутым, воинским, бунташным, не поддающимся никакой «ласке» мужским нравом» (Аннинский, 1990: 90).

Литературовед И. Золотусский писал, что в своих фильмах «цивилизации Тарковский предпочитает культуру. По его мысли, божественный замысел более всего выявляет себя именно в ней: в Евангелии, которое он считает величайшим творением поэзии, в музыке, в живописи. В центре сближения этого замысла с человеком стоит образ, который, в отличие от символа, нельзя постичь до конца. Конечно, такая трактовка весьма далека от церковного толкования христианства. Но художник не в состоянии высказать свой взгляд на идею Бога иначе как через краски, звуки или молчание пленки. Тарковский своим опытом подтвердил это. И пусть ортодокс скажет, что тут не чистая вера, а «смешение», — иного пути постижения Бога у художника нет» (Золотусский, 2000: 69).

Музыковед С. Саркисян была убеждена, что «особенности подсознательного мира параджановского творчества — в развитой системе мифологического мышления, причем архетипического мышления, а не конкретно национального. … Методологический подход Параджанова к фактурности аналогичен описанному музыкальному. Компоновка кадров в его фильмах может быть проанализирована через призму музыкальной фактуры. В экспозиционных эпизодах Параджанов предпочитает использовать тип мелодической фактуры, позволяющей индивидуализировать отдельные линии образных или предметных рядов, переключая внимание зрителя с одной на другую. «Перескоки», фиксация зрения на разных объектах естественны для кинематографа и не выглядят столь резким приемом развития материала, как в музыке. Полифонический и гармонический типы фактуры, используемые для развития или разработки материала, являются более излюбленными для Параджанова. … Сергей Параджанов вошел в историю кино как реформатор его языка. Преодолевая литературную повествовательность, он привнес в свои фильмы поэтику живописи, музыки, хореографической и пантомимической пластики, тем самым обогащая кинематограф новыми закономерностями синтеза искусств» (Саркисян, 1995: 140, 142, 145).

Новый киноведческий ракурс был представлен в журнале «Искусство кино» и по отношению к творчеству Л. Гайдая (1923-1993).

Киновед М. Зак (1929-2011) настаивал на том, что в комедиях Л. Гайдая «традиционные «маски» только по видимости оставались неизменными, на самом деле они менялись, двигались в сторону объемных комедийных характеров. Энергия движения проистекала из нашего образа жизни, их экранные биографии были по-своему типологичны. Бывалый, Балбес и Трус, как и все советские люди, в поте лица добывали свой хлеб, работали не покладая рук, хотя их «профессии» и не значились в социальном реестре. Эта троица была комической проекцией весьма серьезных забот и проблем» (Зак, 1996: 19).

А кинокритик С. Добротворский (1959-1997) был уверен, что «Гайдай, никогда не объяснявший собственное творчество, относился к кино совершенно по-хичкоковски. То

есть, если вспомнить известную сентенцию Хичкока не как к куску жизни, а как к куску торта. Только такое, вполне циничное, отношение способно породить неизбывную «приятность» кинофактуры, повышенный игровой тонус и техническую сделанность изображения как безусловную и достоверную» (Добротворский, 1996: 13).

На этом «монографическом» и тематическом фоне кинокритик Ю. Богомолов (1937-2023) решился на смелые обобщения, отважившись опубликовать на страницах «Искусства кино» инновационный «Краткий конспект длинной истории советского кино. 20-70-е годы» (Богомолов, 1995: 16-23).

В этой статье Ю. Богомолов убедительно доказывал, что «дореволюционное кино в России (как и во всем мире) было фольклорно-мифологическим (в просторечии того времени — ярмарочным). И в этом смысле оно было коллективно-бессознательным художественным творчеством. Оно еще не было в полной мере индивидуально-авторским. Вследствие этого на экране господствовали архетипические герои, архетипические мотивы и массовые, «низкие» жанры» (Богомолов, 1995: 17).

Однако далее, постепенно «коллективно-стихийное мифотворчество трансформировалось в индивидуально-авторское. Рядом с ярмарочным аттракционом, вместе с ним (но не вместо него) и непосредственно из него рождается зрелище, оказавшееся способным оформить неясные мечты толпы о счастье, ее подспудные представления о красоте, благородстве, ее социальные комплексы, гуманистические инстинкты и политические рефлексы. И зритель постепенно начинает различать ленты не только по жанровой принадлежности, по именам киногероев (как правило, архетипических), но и по принадлежности индивидуально-авторской, то есть режиссерской. Именно тогда начинают проступать очертания того явления, которое много позже будет обозначено как «авторское кино» (Богомолов, 1995: 17).

Ю. Богомолов обосновал версию, что «противостояние индивидуально-художественного сознания и коллективно-мифологического подсознания в значительной степени определяет характер развития эстетических мотивов в мировом кинематографе вообще и в советском — в частности», но именно в России революция 1917 года придала этой «коллизии исключительную напряженность, придала ей нехарактерную для других кинематографий конфликтность» (Богомолов, 1995: 17), которая вскоре и проявилась в фильмах лидеров советского кино 1920-х: С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко и др.

Оценивая ситуацию в советском кинематографе 1930-х годов, Ю. Богомолов (1937-2023) приходил к выводу, что в этот период «во-первых, мифомир насквозь материален и чувствен. В нем все ментальное вещественно. В нем метафоры, тропы, отвлеченные понятия — вещи, физические существа. Сон — существо. И смерть — существо. И память — существо. В виду этого все сверхъестественное — естественно, условное — безусловно. Во-вторых, основанием и следствием мифомира является абсолютная свобода желания. Далее — свобода обращения со Временем и свобода перемещения в Пространстве. Свобода от моральной тенденциозности. Мифоздание — это в известном смысле перевернутое мироздание. То, что в последнем считалось надстройкой, приобретает значение базиса, а то, что называлось базисом, оказывается совершенно призрачной надстройкой» (Богомолов, 1995: 19).

В этой связи киновед В. Михалкович (1937-2006) писал, что «миф Иосифа Виссарионовича как Отца народов не наваждение, не злостное изобретение Системы (именно так, по Кассиреру, изготовляются и функционируют политические мифы); этот миф — фольклорного происхождения. В искусстве и прессе 30-х годов Иосиф Виссарионович обретает все черты фольклорного Предка» (Михалкович, 1996: 111).

А кинокритик С. Добротворский утверждал, что «миф — прямой и естественный продукт тотального реализма, объявляющего действительность завершенной и застывшей. Обращаясь к эстетике 30-х годов, мы обнаруживаем в ней именно такую стабильную космогоническую модель мира, где находится место для демиурга-основателя (Ленин) и его наместника на земле (Сталин), где присутствует миф творения (революция и гражданская война) и наступившего «золотого века» (современность), где формируется пантеон героев и их антагонистов (миф «вредителей»). Сама идеология становится мифологией, формируя особого рода мироощущение, близкое к архаическим представлениям о мире и месте человека в нем. В этой ситуации идеология поглощает и

историю, переписывая ее сообразно требованиям «социального заказа» (Добротворский, 1992: 25).

А далее, «в послесталинскую эпоху, по мере того как мифократия дряхлела, а мифомир все больше утрачивал свою былую монолитность, явились и возможности легального художественного диссидентства, первым проявлением которого стал так называемый оттепельный кинематограф. То был настоящий подъем авторского кинематографа» (Богомолов, 1995: 21).

Анализируя кинематографические тенденции в советском кино 1970-х годов, Ю. Богомолов (1937-2023) обращал внимание читателей на обилие экранизаций классических литературных произведений в эту «застойную» эпоху объяснялось тем, что «для крупных мастеров классика служила не просто укрытием от иссушающих мысль и чувство идеологических догм, но и орудием полемики (нередко бессознательной) с установочными клише социалистического гуманизма и советского патриотизма» (Богомолов, 1995: 23).

Кроме того, в это время проявилась и другая тенденция — «её можно назвать скрупулезным или педантичным историзмом в сочетании со столь же скрупулезным и столь же педантичным психологизмом. Самым показательным в этом отношении примером можно считать фильмы Алексея Германа... Историческая достоверность и дотошность в изображении минувшего времени — это нечаянный и опаянный вызов социальным мнимостям и моральным двусмысленностям того настоящего времени, коим датировалось рождение картин» (Богомолов, 1995: 23).

С такой точкой зрения был в целом согласен и кинокритик, режиссер М. Брашинский, считавший, что в СССР 1970-х «идиллический «чеховско-гончаровский» стиль был настолько чистым, что позволял развернуться в сфере духовности, психологии и морали вообще, не прибегая к идеологии, — этого-то советское ретро и добивалось. Не состоять, не участвовать, а уйти в психологическую деталь, во вневременное переживание, в солнечные зайчики на незадернутых гардинах, в пряную выразительность стиля модерн. Надо сказать, что получалось это у наших ретромейкеров превосходно» (Брашинский, 1999: 92).

В этом контексте киновед О. Аронсон писал, что «есть какой-то особый реализм «советского фильма»... Реализм не как направление в искусстве и не мимикрирующий «под реальность» стиль, а особая ситуация, может быть, социальная — или скорее всего социальная, — которая находит свое воплощение в незначительных деталях самого изображения. Незначительность их в момент смотрения фильма обусловлена их привычностью, сформировавшимся уже автоматизмом их невидения, работающим механизмом исключения. Результат этой невротической социальности, превращенной в изображение, причем изображение тлеющее, выцветающее, исчезающее в сам момент восприятия, оказывается удивителен и странен: образ «советского фильма» словно лишен самого главного — ощущения видимости, возможности связать его с неким представимым целым. Этот образ распадается на серии из названий конкретных фильмов конкретных режиссеров, на редкие стилистические и изобразительные удачи. Каждый из нас может легко перечислить эти отдельные эпизоды той киноэпохи. Но они остаются всего лишь фактами, теми самыми исключениями, из которых потом делается история. Например, история кино» (Аронсон, 1996: 147).

Писатель и публицист Д. Быков в своей статье подверг резкой ревизии одну из флагманских тем советского кинематографа — труда, подчеркивая, что «главная задача всего советского искусства — и киноискусства прежде всего — была в том, чтобы доказать, будто радость может доставлять и занятие, вменяемое в непременную обязанность. Более того: именно обязательность процесса и должна была вызывать радость — восторг от слияния с неким коллективным телом и коллективным делом. Здесь тоже есть момент здравый, поскольку именно прежде всего труд позволяет осуществить то коллективное слияние, которое на какое-то время действительно способно спасти от экзистенциального одиночества. Труд был патентованным средством от рефлексии, панацеей от избыточных размышлений, и в этом смысле он исправно выполняет свою роль во всех советских картинах... Идея соревнования есть интуитивная попытка заменить альтруистический мотив труда эгоистическим — желанием первенства и славы. Это не так глупо. Трудиться из альтруистических соображений могут только подвижники и святые, трудиться же из

эгоизма может всякий нормальный человек, и ему не может не доставлять радости апофеоз всенародного признания. На такие апофеозы советское кино 30-х годов не скупилось» (Быков, 1996: 123-124).

Далее Д. Быков показывал, что тема труда постепенно трансформировалась, и «оттепельный» советский кинематограф 1960-х поэтизировал «процесс труда, отказываясь от пафоса надрывной героики и подменяя его более цивилизованной лирикой. ... Из дела сначала героического, а потом праздничного труд становится делом романтико-поэтическим, и оттого его изображение либо принимает нарочито театральный, условный характер..., либо усиленно разбавляется пейзажем, благо таежные стройки тому способствуют» (Быков, 1996: 123-124).

А потом, как верно доказывал Д. Быков, в 1970-х – первой половине 1980-х трудовая кинотематика подверглась существенной коррозии: стал «очевиден мировоззренческий кризис с виду благополучного пролетария, которому труд уже не доставляет ни радости, ни сознания своего героизма. ... Труд как процесс монотонный, утомительный и в конечном счете бесплодный в полной мере показан в кинематографе 70-х, где герои исправно трудятся, выполняя установку правящей идеологии, но труд этот уже не приносит им ни радости, ни удовлетворения, поскольку не снимает традиционной психологической проблематики» (Быков, 1996: 125).

В этом контексте кинокритик В. Матизен дал развертку советской эрзац-жанровой «производственно-трудовой» киносхемы, которая выглядела следующим образом: «1) герой приходит на производственный объект «со стороны», обычно в результате «нового назначения»; 2) замечает на объекте «отдельный недостаток» и пытается его устранить; 3) сталкивается с противодействием антагониста—«вредителя» или консерватора; 4) встречает помощника и преодолевает противодействие; 5) производит искомое улучшение объекта» (Матизен, 1993: 125).

Киновед В. Фомин сетовал, что в период «перестройки» в советском кино, по сути, остались неиспользованными зрелищные возможности фольклорных традиций: «Не только «авторское» кино, но и фильмы популярных зрительских жанров не угадали или не захотели принять истинный социальный заказ своей аудитории. Перестроечное кино не нашло в себе достаточно сил, мужества для противостояния трагической реальности. За редким исключением оно оказалось во власти тех же разрушительных настроений отчаяния, ужаса, пессимизма, которые захлестнули общество. Вместо того чтобы противостоять сгущающемуся мраку, перестроечное кино само продолжало нагнетать и усугублять его, как правило, ограничивая свою задачу поверхностным живописанием ужасов и кошмаров рухнувшей советской цивилизации. Зритель уже бежал из кинотеатров, а детективы, мелодрамы, боевики про всесильную мафию столь же упорно и слепо продолжали сыпать соль на и без того кровоточащие раны, нагнетать страх, отчаяние и отвращение к жизни. Людям нужна была в эти годы Сказка — озорная, добрая, полная веры в жизнь, в победу добра. Именно в эти годы нашему кино могли бы пригодиться уроки фольклорной культуры, ее духовный и эстетический опыт противостояния суровой реальности. К сожалению, этого не произошло...» (Фомин, 1997: 49).

Часть журнальных статей на тему истории кинематографа было посвящено дореволюционному периоду (Казакова, Казаков, 1995: 62-68; Туровская, 1997: 108-113; Янгиров, 1995: 56-61), Великому Немому 1920-х (Михалкович, 1995: 4-9; 218-221; Нусинова, Цивьян, 1996: 30-26; Туровская, 1997: 108-113), звуковому кино 1930-х (Добренко, 1996: 97-102), феноменологии советского кино (Аннинский, 1996: 95-96), запрещенным цензурой советским фильмам (Марголит, Шмыров, 1992: 26-36), идеологической киномифологии (Матизен, 1996: 141-143), темам героизма (Добротворский, 1996: 113-116), шпионажа (Цыркун, 1996: 131-134) и любви (Абдуллаева, 1996: 135-140), Ленину, как герою кинематографической оттепели (Марголит, 2000: 84-94) и т.д.

Весьма характерной здесь представляется статья кинокритика Е. Стишовой «Приключения Золушки в стране большевиков» (Стишова, 1997: 99-107), где она резонно подчеркивала, что в советском кинематографе, как и в целом в культурной политике СССР «праобраз Золушки, как знак угнетенной женщины, освобожденной советской властью для новой счастливой жизни, был актуализирован в сознании становящегося

общества с подачи самого вождя революции, когда тот бросил свою неосторожную реплику про кухарку, которой неслабо государством руководить» (Стишова, 1997: 99-100).

Проблема киномифологии в ее конкретном преломлении затрагивалась и в статье кинокритика С. Добротворского (1959-1997) «Фильм «Чапаев»: опыт структурирования тотального реализма» (Добротворский, 1992: 22-280), где по отношению к советскому искусству 1930-х предлагалось «конкретизировать широко бытующий ныне термин «мифотворчество» в понятии «тотального», «всеобщего» реализма. Здесь обнаруживается главная характеристика реалистического метода — его претензия на абсолютную и окончательную достоверность изображаемого, обязательного для всех правдоподобия, что в принципе характерно для классического мифа, трактующего мир в безусловных, совершенных формах, превосходящих опыт и логику. «Чапаев» братьев Васильевых — впечатляющий пример полностью реализованных возможностей тоталитарной эстетики» (Добротворский, 1992: 22).

Новый взгляд на советское кино 1930-х – 1950-х годов, предназначенное для детской аудитории, был представлен в статье кинокритика В. Притуленко (Притуленко, 1993: 98-107). Она отметила, что этих фильмах для детей доминирует «культовое благоговение перед живыми «богами» — членами правительства или, на худой конец, «полубогами» — ударниками, стахановцами, рекордсменами, которые олицетворяли возможность «светлого пути» для каждого рядового гражданина» (Притуленко, 1993: 99).

Именно в такого рода лентах была ярко большевистская мораль — «искаженная, спародированная христианская мораль: мало увидеть бревно в своем глазу, его необходимо обнаружить в глазу брата… По большей части его «принципиальность» (особенно в фильмах 30-х годов) распространяется на отношение ко взрослым, в основном — к родителям. Это чудовищное по сути искажение вековой морали подается как необходимая составляющая новой ментальности. Цель проста и очевидна: тоталитарный режим по природе своей обязан проникать всюду — в том числе, и в семью. Поэтому семья стирается в сознании как ценность. В кино это не всегда делается прямо и откровенно. Очень часто действие происходит в коллективной, внесемейной среде: в детском доме, коммуне, пионерском лагере, школьном классе. Таким образом, семьей становится коллектив… Если же конфликт разворачивается в семье, то в подавляющем большинстве случаев он имеет разрушительную силу» (Притуленко, 1993: 100-101).

Можно, наверное, согласиться с тем, что вплоть до начала 1960-х годов «юному зрителю постоянно внушалось: «единица — ноль». Десятки сюжетов варьировали конфликт зарвавшегося одиночки с коллективом. Пожалуй, ни один постулат (за исключением сакраментального «бди!») не вдалбливался в детские головы с таким постоянством, как категорическое требование ни под каким видом не отрываться от большинства. Любая устремленность к самостоятельному проявлению личности рассматривалась как противопоставление себя большинравная для всех и каждого подчиненность его интересам и равная для всех возможность быть раздавленными, перемолотыми при малейшей попытке личного противостояния» (Притуленко, 1993: 102).

Мы согласны и с мнением В. Притуленко о том, что «тоталитарная идеология кажется притягательной еще и в силу того, что зиждется словно бы на здоровой основе. Однако общепринятые нравственные нормы она отражает как в кривом зеркале. Если, скажем, патриотизм — это любовь к Родине, а значит, служение по зову совести, тоталитарный строй требует не столько любви к отечеству, сколько к политической системе и правящей партии. Патриотическое воспитание, таким образом, становится демонстративной пропагандой, открытой вербовкой под знамена Системы, темные стороны которой постоянно скрываются. Но при том, что мир на экране 30—50-х годов предстает стабильным, радостным и лучезарным, он постоянно подвергается проискам скрытых врагов» (Притуленко, 1993: 104).

В журнале «Искусство кино» 1990-х публиковалось немало кинокритиков и киноведов относительно молодого поколения. Однако и «старая киногвардия» шестидесятников не сдавала свои позиции. Так культуролог и киновед М. Туровская (1924-2019) именно в 1990-е опубликовала в этом издании одну из лучших своих работ по истории советского кинематографа: «Фильмы холодной войны» (Туровская, 1996: 99-106).

В ней она напомнила читателям, что «кинематограф как госмонополистическая отрасль культуры должен был откликнуться — и откликался — на стиль советской империи. Существенную часть продукции составил костюмный, историко-биографический фильм о национальном гении... Хотя картины о «холодной войне» в темплане предлагали как бы остросовременный, публицистический контрапункт картинам историческим, на самом деле они представляли ту же костюмную, обстановочную часть репертуара. Между газетной, агитационной остротой задачи и индивидуальным почерком режиссера (а эти фильмы ставили мастера) лежал слой идеологически эстетических стереотипов, очень точно датированных последней «пятилеткой» сталинского правления. Агитзадачей фильмов было представить вчерашнего союзника по антифашистской борьбе в качестве врага. ... Отождествление американцев с нацистами — единственная «тайна» всего пакета фильмов «холодной войны» (Туровская, 1996: 100).

С другой стороны, «то, что мы знаем теперь об отношениях в верхних эшелонах власти, — продолжала И. Туровская, — грубее и страшнее вымышленных свар «акул капитализма». Но атмосфера взаимной подозрительности, хамства, цинизма, страха, сообщничества и разобщенности, окрасившая последние годы сталинизма и полностью вытесненная из отечественной «темы», могла реализоваться лишь в конструкции «образа врага». Возможность говорить без обиняков об опытах на человеке, провоцировать беспорядки и аресты, шантажировать друг друга была реальным следствием тоталитарных режимов, истощением культурного и морального пласта, природных ресурсов человека» (Туровская, 1996: 106).

Обращаясь к истории советского кино 1970-х годов, литературовед и культуролог М. Липовецкий повергал ревизии образ главного героя знаменитого сериала «Семнадцать мгновений весны» (1973), объясняя его «долгоиграющую» популярность: «Штирлиц недаром вошел в фольклор и недаром пережил породившую его эпоху. Этот персонаж оформил парадоксальный архетип ненашего нашего. Главное в Штирлице — противоречие между тем, что мы знаем о нем, и тем, как он себя ведет. Мы знаем, что он «наш» и что он работает на «нас». Но при этом во всем — в том, как сидит на нем штатский костюм или эсэсовская униформа, в том, с каким достоинством он разговаривает с начальством, как ездит на машине, как пьет кофе и коньяк, и, конечно, в том, как он изящно курит... — во всем этом чувствуется не наш, западный человек, а точнее, то, как этот западный человек рисовался на советской коллективной подкорке. ... Штирлиц воплотил и такую западную черту, как рациональность (все помнят, как он перебирает спички) при максимально приглушенной эмоциональности (встреча с женой) — архетипически эквивалентной «русскости». ... Акцентированная «ненашесть» Штирлица выражается и в том нескрываемом восхищении, с каким камера следит за ним в барах, где он посиживает, на чистых улочках, по которым он гуляет, в служебных и домашних интерьерах, в которых проходит его жизнь. При этом мы почти забываем о том, что дело происходит в конце войны, под бомбами и т.д. Здесь возникает характерное для мифа опустошение формы, то, что Ролан Барт называл «убыванием историчности»: в мифе о Штирлице исчезает разрушенный Берлин и вообще поражение того самого «орднунга», который так настойчиво эстетизируется» (Липовецкий, 2000: 73-74).

Всё это, по мнению М. Липовецкогоо, «позволяет увидеть в Штирлице и второй архетипический план, использующий модель шпиона как метафору: этот герой создавал символическое алиби идеального советского интеллигента, обосновывая и героизируя его метафизическую непринадлежность той системе (не нацистской, а советской, конечно), которой он физически и исторически принадлежит, его бережно культивируемую «ненашесть», которая, в сущности, бессмысленна и пуста вне гравитации «нашести». ... Одним словом, Штирлиц — идеальный медиатор, соединивший западный и родной советский мир... Он наглядно доказывал, что возможно совместить служение «нашему» с бытием «по-ненашему», можно служить, но не принадлежать, и, наоборот, можно принадлежать, но служить чему-то другому. ... Вся эта мифология Штирлица оказалась удивительно востребованной именно сегодня, когда практические попытки соединить навыки советского бытия («нашего») с западным стилем и отношениями («ненашим») обнаружили свою, мягко говоря, проблематичность, когда перестроечная мечта о том, что Россия немедленно станет Америкой, если избавится от коммунистов у власти,

многократно и болезненно доказала свою несостоятельность. На руинах этих утопий архетип Штирлица приобрел небывалую актуальность» (Липовецкий, 2000: 74).

Теоретические киноведческие концепции

Статьи по теории кинематографа в журнале «Искусство кино» в первые постсоветские годы появлялись довольно редко.

Кинокритик В. Матизен предложил читателям «Краткий курс паратеории советского кино» (Матизен, 1993: 122-126), напомнив, что, начиная с 1960-х советская «бюрократия разрешила вульгарно подслащивать идеологические пилюли. Разумеется, это не могло не сказаться на качестве партийности. Типичный пример такого вырождения (не без тлетворного западного влияния) — историко-революционные фильмы, превратившиеся в обыкновенные боевики, где «наши» побеждали за счет меткой стрельбы и коварной игры с врагом, а не с помощью всесильных-потому-что-верных идей автора «Партийной организации и партийной литературы». К середине семидесятых годов в результате размывания единого партийного русла в советском кино образовалось три классовых потока: «партийное» воспитательное кино (ВК), «авторское» интеллигентское кино (ИК), «жанровое» демократическое кино (ДК). (Заметим, что самым мощным был поток «серятины», или «светлухи», возникший в результате смешивания этих органически несоединимых субстанций и занимавший до четырех пятых репертуара)» (Матизен, 1993: 122).

Далее В. Матизен дал довольно четкие определения выделенных им понятий: «ВК может быть определено как эрзац-народное. Оно так же предпочитает ответ вопросу, результат — процессу, оптимизм — пессимизму, простоту — сложности и ясность — туманности. … ИК соответствует той инновационной функции, которую выполняет интеллигенция в обществе: это искусство сомнений и мучительных раздумий, последних вопросов и поиска смысла жизни. Оно вечно ищет и не находит, отрицает самое себя и время от времени сбрасывает предков с корабля современности. ДК, напротив, есть искусство утверждения старого и повторения пройденного. Оно предпочитает правде вымысел, отражению жизни в формах самой жизни — откровенную условность, последним вопросам — окончательные ответы, сложности — простоту, познанию — развлечение» (Матизен, 1993: 123).

В итоге В. Матизен приходил к выводу, что «в целом советское ВК выражало доминанту большевистского менталитета — идеомиф о преобразовании, создававший устойчивую модель мира, постоянно изменяемого в лучшую сторону, и выражавший чувство социального оптимизма и иррациональную уверенность во всемогуществе воли, роднившую большевиков с фашистами и восходившую к оккультизму. Этот идеомиф, ставший в кино видеомифом, имел три аспекта: преобразование природы (лысенковщина), преобразование цивилизации (ульяновщина) и преобразование человека (макаренковщина). (Матизен, 1993: 125).

В отличие от статьи В. Матизена, в значительной степени продолжавшей критические киноведческие тенденции эпохи «перестройки», довольно неожиданной была публикация статьи киноведа Н. Изволова под названием «Что такое кадр?» (Изволов, 2000: 26-33). Как мы уже отмечали ранее (Федоров, Левицкая, 2022), такого рода тематика была весьма характерна и актуальна для журнала в 1930-е годы, однако затем на долгие десятилетия ушла в тень.

Однако Н. Изволова это не смутило, и он предложил свое определение понятия «кадр»: «Кадр — психологический барьер, отделяющий зрителя от зрелища. Кадр — система, заданная геометрией прямоугольника. Кадр — система, сохраняющая иллюзию трехмерности, но и имеющая возможность моментально ее уничтожить, сосредоточив внимание зрителя на плоской поверхности экрана, то есть на самом кадре. Кадр — система, протяженная во времени… Поскольку уже единичный моментальный фотоснимок с киноленты производит некий моментальный эффект (остаточное зрение), то именно его следует принять за отправную точку дальнейших рассуждений. Кадр — система, изменяющая реально существующие отношения предметов между собой и их движение в жизни. Кадр — минимальный материальный кусок конструкции фильма. Кадр — критерий «документальности» кино, документ предкамерного факта. … Таким образом, кадр — это одна из возможных структур человеческого сознания, тяготеющая к взаимозамещению воспринимаемых времени и пространства в геометрической рамке,

сбалансированная механическим давлением внешних помех, стремящихся разложить визуальное сообщение на минимальные единицы, и внутренней тягой к расширению, накоплению естественных изменений. Кадр — безусловно, внепленочное образование» (Изволов, 2000: 120, 126).

Но далее Н. Изволов переходил к тому, чем понятие «кадр» в кино отличается от понятия «кадр» в видеосфере, отмечая, что видопленка «движется непрерывно, нет пропусков фаз. Дискретизация происходит не между кадрами, а внутри кадров (строки). Это важно для эффектов с изменением скорости. Оптического изображения на пленке нет. ... Изображение безнегативно (и беспозитивно). Это значит, что отсутствует контратипный процесс... Отсутствует ощущение включенности зрителя в коробку-камеру, а значит, не происходит идентификации сознания с механизмом фиксирования реальности и как следствие — иные реакции зрителя на внутрикадровое движение. Иное ощущение стоп-кадра... Вообще, текстура видеоизображения имеет совсем другую природу, нежели киноизображение. Броуновское расположение микрокристаллов фотоэмульсии заменяется здесь математически скучными строками» (Изволов, 2000: 126-127).

А далее, переходя к цифровым аудиовизуальным технологиям, Н. Изволов напоминал, что «цифровой сигнал может быть записан на любой магнитный носитель. Из трех составляющих кинокадра (время, пространство-протяженность и скорость) остается только время. Пространство заменяется емкостью, а скорость может быть любой. ... Текстура цифрового изображения приближается по своему богатству к киноизображению, но ничего «броуновского» нет и в помине. Каждая точка отдельного кадра имеет свое раз и навсегда установленное место. Таким образом, дискретным становится сам природный мир, его изображение лишено внутренних границ, «швов», оно текуче и может быть легко сфальсифицировано. В этом изображении отсутствуют дефекты механического происхождения. Любое цифровое изображение может быть скопировано бесконечное количество раз без потери качества так же, как копируется компьютерный файл. Внутренний «культурный слой» прекращает свое существование. ... Природа цифрового видео удивительно напоминает возможность клонирования живых организмов — вряд ли это соседство случайно» (Изволов, 2000: 127).

Весьма неожиданной по материалу можно назвать, наверное, и теоретическую статью киноведа О. Аронсона «Кант и кино» (Аронсон, 2000 96-99; 75-78; 95-99), в которой он утверждал, что «размышления Канта сегодня тем и интересны, что подразумевают язык в качестве лишь одного из возможных механических средств искусства, в то время как мы до сих пор не можем вырваться за рамки пресловутого «языка искусства». При этом, говоря «пресловутый», я имею в виду лишь то, что язык сохраняется как условие непрерывности смысла, как некий технологический фундамент производства истины в форме представления или образа, который сам является пределом технологии. Именно так мыслил язык Хайдеггер, и такой язык игнорирует сферу кинематографической специфики. Он архаизирует любое искусство, превращая его в искусство прошлого, а если и говорит о современном искусстве, то как о слове в состоянии угасания, даже в акте угасания оставляющем пути для раскрытия потаенного, в котором участвует хайдеггсровское «технэ», мыслимое не просто как производство, не просто как работа, но как «производство истины», как «поэзис» (Аронсон, 2000: 98).

От анализа философских взглядов И. Канта О. Аронсон переходил к понятию «образ в кино», делая вывод, что он «не производится с помощью монтажа, ракурса, света, но диктует монтаж, ракурс, свет, поскольку именно образы составляют саму материю кино, которая — и в этом можно согласиться с Пазолини — та же, что и у видимой реальности, и у сновидения, и у фантазма. Это материя, в которой образ — не риторическая фигура, не метафора, не троп, но моментальный аффект, изменчивость мира, не удерживаемая ни в каком языке. Именно поэтому так мало дают рассуждения о технологии, о построении кадра, о движении камеры для понимания удовольствия, которое рождается фильмом. Отыскивая кинематографическую сделанность в технологии, мы совершаем ошибку, поскольку нам кажется, что технология есть язык, то есть набор инструментов по производству образов, но при этом мы забываем, что образы кино иные, они непосредственно связаны с восприятием и предзаданы слову. Если же образ мыслится про-изведенным, то мы имеем дело с метафоризацией, символизацией и т.п., что,

конечно, не редкость в кино, но имеет отношение к совсем иной традиции понимания искусства — традиции непрерывности смысла, по преимуществу литературной или, по крайней мере, литературоцентристской» (Аронсон, 2000: 99).

Таким образом, — делал логичный вывод О. Аронсон, — «сделанность в кино оказывается более «природной» в кантовском смысле, более имеющей отношение к чувству и инстинкту. И это неудивительно, поскольку кинематографическая эмоция не есть переживание ценности... произведения, как в традиционно понимаемом искусстве, но переживание образа, не воспринимаемого как произведенный. Эти образы и эмоции не являются индивидуальными, они актуализируются только в качестве воздействующих на другого, эти образы всегда общие (сколь бы «авторски» они ни были преподнесены), что и позволяет им быть кинообразами. Индивидуальность режиссера, строящего кинематографическое высказывание, всегда идет вразрез с той образной материей, которая для этого используется. Можно даже сказать, что режиссер-автор использует образы в качестве инструмента всегда случайно, думая, что пользуется технологией. Именно эта случайность, будучи не раз повторена, позволяет соединиться с частным фантазмом отдельного автора или целой кинематографической школы. «Сделанность» оказывается погруженной в сферу такой частной эффективности, которая может стать аффектом-для-каждого. Она оказывается тем немыслимым истоком, который питает нашу способность называть нечто искусством. Такая «сделанность» технологически невоспроизводима (хотя и лишена при этом беньяминовской ауры), но удивительным образом повторяема. Повторяема не в силу авторства, но в силу восприятия, которое уже не принадлежит каждому конкретному «Я», но является общим» (Аронсон, 2000: 99).

Любопытно, что к теме взаимовлияния кино и театра, столь модной в советском киноведении на рубеже 1950-х, обратился в своей статье А. Биргер утверждал, что «в кинематографе нащупаны подходы к новому герою. Нащупаны благодаря «театрализации»... Парадоксальная ситуация — именно в этом театр отстал от кино. В театре есть все, кроме героя, кроме живого человека, без которого гипноз фактуры всегда оставит задним числом у зрителя чувство некоей пустоты, неудовлетворенности и сопротивления гипнотическому воздействию спектакля» (Биргер, 1992: 33).

Размышляя о текущем кинематографическом процессе, киновед З. Абдуллаева отмечала важные и весьма характерные постсоветские тенденции, когда «современный киноглаз — как бы кричаще ни разнились конкретные фильмы и профессиональная квалификация их авторов — фиксирует именно подсознательный отказ от материи повседневной жизни в ее непредсказуемости, посюсторонней домашности. И в конечном счете отказ от человеческих отношений. Словно «закрылся выход в человеческий опыт», а значит, в возможность интерпретации этого опыта. Словно люди, сочиняющие истории, ставящие фильмы и играющие в них, живут не здесь. Хотя и пришельцами их не назовешь. Ведь не настолько они отчуждены от новых, давным-давно естественных декораций, чтобы сторонним взглядом описать, какие сегодня люди могут видеть сны, о чем говорить, думать, переживать, как одеваться и что чувствовать за пределами экстремальных событий. Время человеческой жизни сократилось до времени суток, а пространство — до приватизированных квадратных метров новых русских и старых кляч. Но взвинченная тяга к экстремальной повседневности выпаривает из восприятия одно бесчувствие. Поэтому не удается разглядеть фрагменты каких-то настоящих и будущих сюжетов, саморазвивающихся за кадром. ... Возможно, профессиональные стереотипы и замыливают взгляд, которому недостает псевдонаивного бесстрашия, раз уж органическая связь с реальностью не дается, а от гротесковой условности все устали, побуждают довольствоваться изображением — знаменитым искусством наших операторов, которых всегда видно, эстетизированной картинкой, отменяющей способность ненасильственного погружения в феноменальную кинореальность, лишенную устойчивых контекстуальных связей, значений и смыслов» (Абдуллаева, 2000: 108-109).

З. Абдуллаева была уверена, что такого рода «запрет на реальность — это запрет именно культурный, а не политический. При этом стихийное или намеренное презрение к реальности не только упреждало гипнотическую зависимость от неё или способствовало «свободному говорению», но и определяло трудно объяснимое несоответствие взгляда (смотрящего) и сути (вещей). Вглядываться было неохота. Зрение приходилось гасить и в

образцовых проекциях розового, умытого «реализма», и так называемого чернушного. Срабатывал не только инстинкт самосохранения, но и внутренняя убежденность в необходимости украсить (или еще обезобразить), опоэтизировать или одухотворить «неэстетичное пространство». Но главное — обыграть его или проскочить. Теперь разумным — в качестве реакции — показалось упразднение эстетических отношений с действительностью, промывание киноглаза от прежних условностей. Но границы между воображаемым и гиперреальным здесь размылись задолго до постмодернизма... Зато принцип симуляции реальности никогда так не раздражал, как почему-то сейчас. Возможно, в этом сказывается предощущение новой культурной иерархии. Для одних она припахивает очередным тоталитаризмом, для других означает поиски конструктивной (мифогенной?) точки сборки» (Абдуллаева, 2000: 110-111).

Одна из статей кинокритика А. Плахова была посвящена теме «Большого стиля» в мировом кинематографе (Плахов, 1995: 51-55): «Еще недавно казалось очевидным: Большой стиль приказал долго жить вместе с ценностями классического гуманизма и такими его мастодонтами, как Висконти. С другой стороны, Большой стиль в культуре XX века остался связан с атрибутикой сильно идеологизированных, прямо скажем, тоталитарных обществ. Поскольку ностальгия есть тотальное чувство, она охватила и явления, в свое время почитавшиеся авангардными. Употребив мысленные кавычки, можно сказать, что Большой стиль Антониони, Трюффо, Годара и, наконец, Фасбиндера как-то примирил культуру, контркультуру, коммерцию, идеологию, авторское начало. Но усилий гениев оказалось недостаточно, и связь времен распалась. Наступила постэпоха конвейерного мифопроизводства» (Плахов, 1995: 51). Переходя далее к конкретным примерам кинематографа 1980-х – первой половины 1990-х, А. Плахов усматривал черты возрождения «Большого стиля» в фильмах Б. Бертолуччи и Н. Михалкова.

Кинокритик А. Дорошевич попытался теоретически переосмыслить соотношения таких традиционных для кинематографа жанров, как детектив и триллер (Дорошевич, 1994: 73-81).

Он доказательно утверждал, что «развиваясь, кинодетектив как жанр постоянно приобретал дополнительные краски для того, чтобы больше соответствовать кинематографическому принципу возбуждения интереса и эмоциональной вовлеченности зрителя в каждый момент развертывания действия. Главным становится не разрешение загадки прошлого, а напряженное ожидание того, что случится в ближайшем будущем. Прием этот, соответствующий «ретардации» в литературе, в кино называется «саспенс»... Сопереживая действию, зритель должен все время находиться как бы «в подвешенном состоянии». А эмоциональному любопытству по отношению к разгадке тайны детектива оказывается противопоставлено эмоционально окрашенное тревожное ожидание того, чем разрешится очередной шаг персонажа» (Дорошевич, 1994: 76).

Обращаясь далее к понятию *film noir*, А. Дорошевич писал, что «это чаще всего драма одиноких, отверженных людей, в равной степени чуждых как официальным социальным институтам, так и преступному миру. Герой — как правило, частный детектив, маргинальная личность, человек бывалый, циничный, но обладающий определенными нравственными устоями. Как персонаж он обладает теми же признаками, что и отверженный бродяга, «ковбой-стрелок» из вестерна, в одиночку вступающий в схватку со злом. Однако, в отличие от героя вестерна, детектив из «черного фильма» оказывается пешкой в чужой игре, из которой выходит, обнаружив тотальную коррумпированность общества, где богатые и респектабельные люди связаны с гангстерами и продажными политиками» (Дорошевич, 1994: 80).

В итоге А. Дорошевич приходил к выводу, что триллер в кинематографе 1990-х годов «вбирает в себя все направления одновременно, адресуясь к аудиториям, разным по степени кинематографической подготовленности. По сюжетному слою тщательно прорабатываются все приемы «саспенса». По слою предметному в качестве изображаемой среды берется нечто среднебуржуазное, без особых отклонений от «среднеамериканского стандарта». Тем эффектнее выглядит тогда вызванный сюжетом уход от этого стандарта в область страшного и иррационального» (Дорошевич, 1994: 80).

Философ В. Подорога (1946-2020) обратился к теории так называемого «блокбастера» (Подорога, 1999: 65-75), подчеркивая, что «поэтика блокбастеров —

поэтика разрушения. Возможно, что мы здесь имеем дело с глубинным архетипическим чувством господства над миром (природой), которого всегда домогался человек. Господствовать — значит обладать неуязвимостью постороннего наблюдателя, пришельца, в то время как внешний мир оказывается хрупким, исчезающим, легко перестраиваемым и разрушаемым той силой, которая ведет глаз кинокамеры. Что отличает Зрелище от Незрелища? Вероятно, очевидность невозможного (странного, чудовищного, ужасающего и несоразмерного и т.д.). Вы видите не просто как в грезах или во сне, но в мельчайших деталях то, что, например, остается недоступным при смене сновидных образов. Конечно, все эти значимые детали специально подобраны и с дальним прицелом — они захватывают глаз и ведут его жестко к финальной сцене, оставляя зрителю крайне узкий спектр возможностей для свободного восприятия. А что может быть подлинным Зрелищем? Ну, конечно, Событие (как) Катастрофа! Катастрофа — вот и сюжет, и достаточная мотивация для фильма (как) Зрелища. Видеть, слышать, осязать ты вынужден так, как если бы ты был слишком близко от места катастрофы, настолько близко, что скорее наше тело знает об этом, нежели мы сами. Шокирующее несовпадение между тем, что «знает» наше тело, и восприятием, которое запаздывает с включением механизма защиты, — вот что создает матрицу любого спецэффекта. Ведь воспринимать — это прежде всего защищаться от воспринимаемого. Защищаясь, мы видим. Если восприятие запаздывает, то мы хотя бы на миг оказываемся там, где мы не защищены, открыты. Однако впоследствии переживаем это запаздывание как актуальное, оно нас шокирует. ... В голливудских блокбастерах 90-х придается громадное значение именно технологиям прямого воздействия. Теперь меновую стоимость получает наряду с «раскрытым, следящим глазом» и все то, что его окружает до, во время и после сеанса. Экранная картинка уже не просто выражает или отражает, она — мишень для образов. ... Психогенным можно назвать искусственно сжатое время, предельно убыстряющее череду событий, которое мы переживаем не столько изнутри, сколько слишком близко от нашего повседневного органического времени, неспособные в эти мгновения дистанцироваться от его сокрушающей магии. Речь идет не об идентификации — не о психомиметическом переживании или подражании, — а об эффекте присутствия» (Подорога, 1999: 66-67).

В. Подорога был уверен, что «блокбакстеры, превращая кинематограф в орудие чистого Зрелища, обнаруживают снова его забытую природу (достаточно зловещую при всей своей наивности и детскости): быть орудием психокинеза. ... Не история рассказывается, «как она была на самом деле», а ищутся возможности уничтожить дистанционность восприятия (которая, кстати, гарантировала нам безопасность, то есть позволяла наделять смыслом, придавать или не придавать значение тому, что мы видим, да и, наконец, просто не принимать слишком грубые средства воздействия на зрителя). ... Как бы мы ни относились к голливудским блокбастерам, нам, вероятно, нужно признать: их фильмическая ценность определяется силой массового шока (воздействия) и ради достижения этой цели и идет захват предэкранного пространства (зрительный зал)» (Подорога, 1999: 67).

Обращаясь к кинематографическому наследию С. Эйзенштейна, В. Подорога пришел к выводу, что в киноблокбастере «монтаж аттракционов сменяет монтаж спецэффектов. Да, можно сказать, что Голливуд объявил войну образов и как-то по-своему пытается вернуться к утопии 20-х годов «кинематограф как насилие» (С. Эйзенштейн)» (Подорога, 1999: 68).

В постсоветские времена журнал «Искусство кино» впервые на уровне теоретических концепций обратился даже к такому киножанру, как порнография. Разумеется, советским кинокритикам о порнографии не запрещалось писать и в СССР, однако вплоть до позднего «перестроечного» этапа о порно в кино рассматривалось только в контексте «разложения буржуазного запада» и его категорической неприемлемости для советского образа жизни.

Но уже в 1992 году на страницах «Искусства кино» священник Я. Кротов анализировал порнографию с концептуальной точки зрения, утверждая противоположность порнографии и эротики: «Эротика лишь потому создает миф о человеке возвышенном, что существует миф о человеке низменном. Эротика и порнография — два конца одной палки. Ни одна другая культура, кроме современной

европейской, этого дуализма в восприятии человека не знала. И не может быть так, что плоха порнография, а эротика хороша. Не может быть так, что есть «высокое искусство», есть картинки для удовлетворения похоти. ... Теперь такое невозможно. Есть трагическая раздвоенность в самосознании человека. Комиссии по нравственности, цензуры, звездочки учреждать, конечно, можно, но раздвоенность приходит не из сексуальности. В сексуальности (как и в физике, и в литературе) лишь отражается раздвоенность духовная. Можно отдалить время знакомства ребенка с порнографией и с эротикой, но уже с пеленок он научится постоянному балансированию между сознанием себя как ангела и сознанием себя как скотины, сознанием себя как духа и бифштекса с кровью. Палка эротики и порнографии будет лупцевать нас, нашу культуру и нашу цивилизацию, пока мы не решим для себя проблемы самопознания как существа цельного, цельного во всех своих проявлениях, падениях и экстазах. И в этом смысле наплыв порнографии, снятие последних запретов на секс — признак не «испорченности», а желания испытать все, довести все до логического конца и посмотреть — что там. Поскольку же логические концы — это всегда тупики, там пыльно и скучно, постольку и эротика, и порнография, и промышленная эстетика, и любовь к шестеренкам скоро минут и превратятся в нечто совсем иное и новое — в зависимости от того, как определимся мы и будущие поколения в основных вопросах жизни» (Кротов, 1992: 112).

Киновед М. Трофименков полагал, что в кинематографе «порно решает прежде всего проблемы не эстетические, а физиологические, психологические. Однако оно не более функционально, чем поточный вестерн или стандартный фильм-каратэ, так же далекие от Творчества с большой буквы, так же предсказуемые, так же следующие железным правилам: что, как, в каком количестве должно быть репрезентировано на экране» (Трофименков, 2000: 73).

А далее М. Трофименков верно подметил характерную тенденцию второго кинематографического столетия в вопросе репрезентации сексуальной жизни: «или вообще отказаться от имитации, или (что, в общем, то же самое) ввести в традиционное, сюжетное, актерское, авторское кино элементы хард-порно» (Трофименков, 2000: 73-74), что, собственно, и было сделано уже на рубеже XXI века.

Кинокритик В. Матизен посвятил свою статью другой относительно новой для кинематографа тенденции — стёбу как феномену культуры (Матизен, 1993: 59-6). Он определял стёб как «пародийно-игровое мифотворчество на некогда сакральном материале прошлых культур» (Матизен, 1993: 62) и настаивал на том, что «стёб есть оригинальная культурная форма, и что он стал культурным явлением благодаря поколениям 70—80-х, даже если те или иные его зачатки наблюдались и раньше», а многие произведения такого рода «либо являются пародийными римейками, либо напоминают пародии на несуществующий оригинал. Это, конечно, свидетельствует о том, что стёб является элементом постмодернистской культуры, иронизирующей над чужими объектными языками. Но чем дальше уходит в прошлое культура, на обломках которой строится стёб, тем очевиднее, что пародирование не имеет самодовлеющего характера, не является главным и может вовсе не прочитываться людьми, которые не знакомы с исходным культурным материалом, из которого создано произведение» (Матизен, 1993: 60).

Как и ранее, журнал «Искусство кино» публиковал статьи по теории телевидения.

Так киновед и культуролог К. Разлогов (1946-2021) писал, что существовавшая «в большинстве стран мира, за исключением США, государственная монополия на телевизионное вещание, казалось бы, должна была свести «на нет» подрывной эффект малоуважаемого «ящика». Однако сегодня очевидно, что именно он стал катализатором стремительной трансформации множества взаимосвязанных социальных, культурных и художественных процессов, которые привели к принципиально новому соотношению сил в мировой культуре. Одним из признаков этих изменений стал кризис чтения, когда письменное слово впервые за несколько веков уступило часть своих функций звукозрительному ряду. То, что лишь намечалось в кинематографе, оказалось возможным с пришествием телевидения, поставившего коммуникативный процесс с головы на ноги. Если в кино возобладал игровой полнометражный фильм как форма вымысла и преимущественно художественное явление, то на телевидении во главу угла стала коммуникация как таковая, допускающая и художественные формы, но отнюдь не

сводимая к ним. И нынешняя структура телевизионных программ в многоголосии экранов свидетельствует о том, что расширение функций звукозрительного ряда идет стремительными темпами, буквально в геометрической прогрессии, «заглатывая» все новые и новые сферы действия естественного языка» (Разлогов, 1997: 58).

В этой связи киновед Н. Цыркун отмечала, что «долгоиграющие» дневные телесериалы — «мыльные оперы» — «показатель определенного уровня развития телевидения». Если «мыльных опер» нет, то «телевидение еще не дошло до стадии зрелости. Если есть, это означает, что ТВ, с одной стороны, включилось в общий индустриальный поток и стало необходимым для производителей товаров и для спонсоров, а с другой — оно само ощутило необходимость и возможность детальной разработки утренних и дневных программ, то есть стало обрастать «мясом». В благополучных обществах основная аудитория «мыльных опер» — обеспеченные пенсионеры и домохозяйки, которым адресуется вставленная в «мыло» реклама, у нас же пенсионеры — неимущий класс, а домохозяйки по большей части вынуждены быть таковыми, потеряв работу. Адресовать им рекламу нелепо. Поэтому нам «мыльные оперы» кажутся бельмом на глазу, и подсознательно хочется вменить им какую-то другую социальную функцию. Придать весомость. Внедрить сверхзадачу. То есть скрестить «мыло» с привычным нам телесериалом» (Цыркун, 1999: 83).

Киновед О. Аронсон обратился к еще одному относительно новому для постсоветских 1990-х явлению – клиповому музыкальному телевидению (Аронсон, 1999: 27-29), считая, что здесь «MTV принципиально «фоновый» канал, не претендующий на тотальность захвата внимания, но именно благодаря этому максимально соприкасающийся с самой повседневностью, становящийся необходимым ее дополнением, в одном ряду с утренней чашкой кофе или ежедневной газетой в почтовом ящике» (Аронсон, 1999: 27).

«Сейчас, в основном, это поле принадлежит той молодежи, чьи сленг, жестикуляцию, интонации воспроизводят ведущие, чья музыка заполняет эфир..., — продолжал О. Аронсон, — И эта ориентация на молодежь вовсе не случайна. «Молодежь» (здесь) — это то сообщество, которое открыто пассивному (бессмысленному) удовольствию, открыто тем сигналам, которые не несут никакой информации, кроме чисто коммуникационной. Минимальная форма рефлексии вводит критерии смысла, вкуса и т.п., которые являются разрушительными для восприятия этого канала» (Аронсон, 1999: 29).

Дискуссии

Традиция дискуссий была продолжена журналом «Искусство кино» и в 1990е годы.

В частности, в 1994 году на страницах журнала были опубликованы материалы дискуссии «После империи: национальное кино о условиях рынке» (После..., 1994: 121-128).

В частности, киновед Л. Козлов (1933-2006) считал, что «нужен лозунг не национальной идеи, а идеи культурной. Идея культуры должна быть ведущей. [А] отступление перед потоком иностранной, большей частью американской киноэкспансии, потоком низкопробной продукции, которая захлестнула наши экраны, — результат не столько некоей национальной слабости, сколько слабости культурной... А попросту говоря, это бескультурье, которое обнажилось, разоблачилось, расцвело пышным цветом и проявляется в самых различных формах. Это и психология «временщиков», и мелкий деляческий прагматизм в постановке решения проблем кинопроизводства, и многое другое» (Козлов, 1994: 121-122).

Кинокритик И. Шилова (1937-2011) напомнила, что «когда начался период перестройки, все мы жутко обрадовались, что наконец-то искусство обретет свободу, и мы сможем заняться собственно эстетическими проблемами, но теперь мы видим, к чему это привело. Эстетические проблемы решены не были. ... Действительно, период свободы не оправдал наших ожиданий. Искусство лишилось главного — самодисциплины художника, его внутренней ответственности за то, что он производит. Что же мы выяснили в этой новой реальности? То, что зритель у нас оказался как бы недостойным нашего внимания, мы не обеспечили продукцию, которая могла бы конкурировать не то что с американским, с мексиканским и с Бог весть каким кинематографом. ... протестировали мы наши аудитории и выяснили, что, с одной стороны, у нас слой

культуры оказался очень тонок, очень! ... Теперь все взорвалось, и мы вышли не в пространство национальных культур, а в пространство национализма — того, что абсолютно враждебно культуре как таковой. Вот с этой ситуацией действительно, мне кажется, нужно разбираться, потому что когда мы говорили об общечеловеческих ценностях, мы не задумались о том, что они вдруг оказались в отрыве от низового слоя национальных проблем» (Шилова, 1994: 125).

Спустя два года аналогичные проблемы были затронуты киноведами и кинокритиками в дискуссии «Постсоветское искусство в поисках новой идеологии» (Постсоветское..., 1996: 154-173; 156-173).

Здесь главный редактор журнала «Искусство кино» и киносоциолог Д. Дондурей (1947-2017) справедливо отметил, что «с крахом коммунистической доктрины устоявшиеся представления об общественном бытии, о художественном творчестве обрушились. Тектонические колебания коснулись идеалов, мифов, целей, типов героев — самих принципов ориентации на местности. Снимаются фильмы, которые публика отказывается смотреть, проводятся фестивали, которые нужны только их устроителям. Многим произведениям отказано в статусе актуальных и значимых. Телевизионный рейтинг, к примеру, фильмов, снятых в ельцинскую эпоху, в десять-пятнадцать раз ниже, чем выпущенных при ЦК КПСС. Как следствие этого двадцатикратное падение посещаемости кинотеатров. С 1988 года кинематографисты живут в исключительных условиях самозаказа. Единственным редактором является сам художник. Влияют на художественное сознание и профессиональные стереотипы, принятые так называемой творческой интеллигенцией. Ведь именно она получила в последние годы все права четвертой власти и осуществляет контроль за содержанием телеканалов, радиоэфира, многотиражной прессы, массовой культуры. Интеллигенция получила, наконец, желанное легитимное право на любую форму оппозиционности, на разнообразие программных высказываний. Но эти высказывания оказались донельзя простыми (или, точнее, ожидаемыми): тотальный катастрофизм, растерянность, отчаяние и безнадежность. Нет лакировки, но нет и трагедийного катарсиса. Просто «светлый путь» стал «темным», процветает псевдоэстетизм, уход от реальности» (Дондурей, 1996: 154-155).

Далее Д. Дондурей с сожалением подчеркнул, что постсоветский кинематограф не смог выполнить очень важную и необходимую для любого социокультурного процесса психотерапевтическую функцию, не сумел «на уровне массовой позитивной мифологии вытянуть своих зрителей из резервации страха и психологического подполья. Герои картин — по преимуществу преступники, наркоманы, проститутки, номенклатурная дрянь — люди с отклоняющимся поведением. ... Нельзя же серьезно думать, что убогие, невротики, насильники — это и есть герои нашего времени, а сюжеты, в которых действуют такие персонажи, — условие коммерческого успеха. ... Зрители в ужасе от того, что художники заставляют их идентифицироваться с неблагополучием, страданием, принуждают к пересмотру ценностей, ради которых жили и умирали поколения. При этом продукция Голливуда любого уровня замечательно откликается на потребности нашей массовой публики» (Дондурей, 1996: 155).

Кинокритик Е. Стишова была фактически согласна с мнением Д. Дондурея, подчеркивая, что сознание российского постсоветского кинематографа «катастрофично. На месте будущего здесь зияет провал, чернота, декорированная прельстительной картинкой «красивой жизни за бугром». ... Дело в том, что сама идея познания, гнозиса отсутствует в нашем новом кино. Прошлое здесь вообще не является познаваемым объектом, и на первый план выходит автор — медиатор, который дает волю своим фантазиям, проецируя их на застывшее в руинах прошлое. Отчетливо ясен только один параметр: это прошлое было адом на земле, страшной сказкой... Но как все это понимать — к добру или к худу? ... Советский универсум сделал все, чтобы породить равнодушие, а затем и нигилизм к родной истории. Природа требует перевести дух, забыть насильственное натаскивание. Так что новое мифосознание, возможно, способ забвения, а может быть, способ вытеснения той памяти о прошлом, которое негативно влияет на самооценку. Отсюда и кризис идентификации, желание переписать собственную родословную и вообще быть другим» (Стишова, 1996: 169).

С другой стороны на экране 1990-х возникли персонажи так называемых «новых

русских», но, как отметила Е. Стишова, «рационализировать поэтику «новых русских» достаточно трудно. Она скорее растворена в семантике изображения, чем явлена в интеллектуально-осознанных образах. Эта поэтика складывается из проговорок подсознания, спонтанных выплесков, но не является результатом концептуального мышления, философского и мировоззренческого постижения жизни» (Стишова, 1996: 169).

Однако, продолжила далее Е. Стишова, «параллельно развивается другой сюжет — полярный вышеизложенному. ... появилось кино, где предметом рефлексии становится сам код национальной ментальности. ... Эти ленты не осознают себя как направление, но они объединены философской и мировоззренческой общностью, восходящей к фундаментальным ценностям национального бытия. Хотелось бы обратить внимание на то, как резко изменился характер русского дискурса: в нем зазвучал мотив беспощадной самокритики. Это кино противостоит и идее культурного охранительства и национал-патриотизму правого и левого толка, и неопатриотизму... Одновременно оно резко полемично западной моде, вестернизации. Оно, это кино, идентично происходящему в глубине процессу обретения нового сознания, новой души» (Стишова, 1996: 169).

К концу 1990-х из российского кино постепенно стала уходить на второй план «чернушная» тенденция, проанализированная в ходе двух упомянутых выше дискуссий. В связи с этим журнал «Искусство кино» опубликовал материалы еще одного спора кинематографистов (Конец..., 1998: 162-174; 158-174).

В ходе этой дискуссии Д. Дондурей напомнил, что «несмотря на свою распространенность, понятие «чернуха»... достаточно грубое, из публицистического лексикона. Это скорее некая метафора, эвфемизм, даже псевдоним для обозначения круга проблем, касающихся умонастроений нашего общества. Так фиксируется состояние ценностного кризиса как главенствующей парадигмы мировосприятия. Чернуха (другого, более удачного понятия так и не нашли) — своего рода удобная атрибутирующая отмычка для анализа смысловых потенциалов современной отечественной культуры: массового сознания, авторского искусства, отношений интеллигенции с властью, с шоу-бизнесом. «Конец чернухи» — еще менее удачное словосочетание, так как никакого завершения этой мировоззренческой координаты пока не видно. Все последние годы властвует чуть ли не единая установка на катастрофизм, неприятие будущего, негативную интерпретацию настоящего — установка, по сути своей и функциям репрессивная по отношению ко всем другим ценностным системам» (Дондурей, 1998: 162-163).

Кинокритик В. Матизен напомнил, что «как только после 1986 года ослабла власть Госкино, пошла чернуха, и была она, как выражаются марксисты, диалектическим отрицанием советского кино, примитивной реакцией на его оптимизм и засветленность. Нынешняя светлуха — это уже отрицание отрицания. Тогдашняя чернуха имела смысл только в последние советские годы, пока зрителю после длинного кинорая еще хотелось немного киноада. Ему и дали. А потом вдобавок так наподдали, что мало не показалось, и он побежал из кинозалов как ошпаренный. Это была не единственная и, возможно, не главная, но, во всяком случае, одна из причин его бегства. ... чернуха есть произведение, где житейская муть не очищается формой, а поскольку очищение аффекта есть катарсис, то чернуха — это кино, нагнетающее аффект без очистительной разрядки. Так что чернухой может быть и голая, то есть лишенная художественного покрова, правда» (Матизен, 1998: 173).

Кинокритик А. Плахов в своем выступлении настаивал на том, что на самом деле еще очень рано говорить о конце «киночернухи», тем более, что похожие тенденции наблюдались и в западном кинематографе 1990-х годов (Плахов, 1998: 174).

А кинокритик Л. Карахан отметил, что «что чернушная реальность стреляет и взрывает потому, что является производным нашего замкнутого на социум сознания. Жизнь схлопнулась потому, что мы сами не оставили в ней продыха для себя. В этой ситуации искусство чаще всего не способно к восстановлению утраченной дистанции. ... В большинстве своем авторы безвольно следуют диктату социального поля. Киноэкран при этом становится таким же плоским, выморочным, чернушным, как и сама реальность, которую он не столько отражает, сколько повторяет. Подобие глубины и ощутимое авторское присутствие возникают, как правило, лишь в тех случаях, когда художники начинают программно настаивать на своем лишенном внутренней перспективы

существовании и даже некоторым образом бравировать душевной пустотой, когда социальная зацикленность превращается в самодовольно гибельную идеологию. ... Тупик на то и тупик, чтобы биться головой о стенку. Но ведь это не выход, а лишь способ пребывания в тупике, граничащий иногда с мазохистским наслаждением. Выйти — значит, прежде всего, осознать, что мы сами превратили социальную свободу в социальную диктатуру. И только сами можем избавиться от нее, вернувшись к себе, к личностному масштабу» (Карахан, 1998: 160).

О проблемах кинокритики и киноведения

Довольно значительный объем в журнале «Искусство кино» первого постсоветского десятилетия занимали теоретические статьи о проблемах кинокритики и киноведения.

Здесь очень важным было осмысление опыта уже ставшего классикой западного киноведения.

Так киновед А. Дорошевич посвятил свою статью анализу творческого наследия Андре Базена (1918-1958). В ней он отметил, что «в противовес базеновскому утверждению, что монтаж является насилием над восприятием зрителя, сознательным навязыванием ему заданных смыслов, чем, в первую очередь, был славен так называемый «русский монтаж» 20-х годов, то есть монтаж Эйзенштейна и его сподвижников, — критики Базена самого его обвиняли в тоталитарном навязывании якобы объективной, а на самом деле классово окрашенной картины действительности» (Дорошевич, 1993: 64).

А. Дорошевич считал, что «совершенно в духе романтической эстетики Базен хотел бы видеть в кино воплощение органического единства мира, когда органически сотворенное произведение как бы воспроизводит органику всего Творения. Только тогда упорядочивающая воля художника оказывается присутствующей незримо в видимом хаосе, а дополнительные смыслы возникают не от манеры показа, а идут от самой воспроизведенной действительности, от того, что Базен называет «фактами». Только они, эти значащие «факты», должны воздействовать на зрителя. Они создают единую картину действительности, хоть и соединены между собой с вынужденными временными и пространственными пропусками... Преимущественное же внимание к связи между «фактами» на уровне сюжета (особенно в голливудском его варианте) или психологии Базен отвергает. В его глазах это выглядит наложением искусственной логики на живую действительность (столь неблаговидной задаче служит, как он считает, монтаж). Поэтому не правы те, кто сводит его эстетику к бесхитростному изобразительному натурализму» (Дорошевич, 1993: 66).

Далее А. Дорошевич проанализировал структуралистские подходы к творчеству А. Базена, настаивая на том, что «если Базен сравнивал экран с окном, за прозрачным полотном которого видна действительность, структуралисты — с рамкой, внутри которой авторское сознание конструирует значения и эффекты, то современный постструктурализм (что то же — деконструктивизм) использует другую метафору — зеркало. Отразиться в нем могут только автор и зритель, проецирующие в него весь тот комплекс знаний, представлений и неосознанных желаний, из которых состоят, сами будучи лишь отражениями и продуктами действительности. Искусству, которое соответствует этим представлениям, остается в удел лишь бесконечная игра зеркал, лабиринт взаимоотражений, впечатляющий воображение, но от которого лишь кружится голова. В нынешнем тумане деконструкторских построений чистой нотой звучащее слово Базена-метафизика многим может оказаться поддержкой и подспорьем» (Дорошевич, 1993: 68).

Анализ наследия А. Базена был продолжен в статье кинокритика С. Добротворского (1959-1997): «Для Базена, считавшего глубину резкости основополагающим свойством онтологии кинообраза, пространственное построение кадра означает определенную мировоззренческую позицию — режиссер даст зрителю возможность соучаствовать в потоке реальности, не акцентируясь на отдельных навязанных деталях, но выбирая смысл происходящего сообразно собственным представлениям. Базен сравнивает «онтологическое» кино с портретами Кватроченто, где пейзаж на заднем плане выписан так же четко, как черты лица; такое кино «не дает зрителю уклониться от необходимости выбора; непроизвольные рефлексы разрушены, и внимание должно давать ответ перед лицом сознания и совести». Концепция Базена не утратила актуальности и по сей день, потому что впрямую связала пространственное построение кадра с активностью и

свободой восприятия, с внутренней работой сознания при чтении того или иного кинотекста. Правильность базеновской «онтологии» применительно к рецептивным законам впрямую подтверждается тем, что экранное изображение, призванное манипулировать вниманием зрителя и его глубинными установками, стремится вынести свои значимые элементы во фронтальную плоскость кадра, расположить их по осям двухмерного движения. Например, анализируя советские фильмы 30-х годов, легко заметить, что работа со вторым планом, построение мизанкадра, освещение и фокусировка объектива производятся так, что на объемное пространство как будто накладывается двухмерная знаковая сетка. Ввергнутое в состояние этой семантической нормы, внимание зрителей ориентируется на архетипические подсознательные представления, где содержательными выглядят не глубинные трансформации пространства, но архаические иерархии и оппозиции верха и низа, большего и меньшего, правой и левой сторон. Естественно, что и конкретные лица и фигуры, «вставленные» в Такую знаковую есть, принимаются аудиторией вне логического контроля или — во всяком случае — со значительным ослаблением такового, но в подсознательно-ценностном качестве» (Добротворский, 1994: 80).

Творчество другого западного теоретика культуры — Ролана Барта (1915-1980) — анализировал в журнале философ М. Рыклин, обращая внимание читателей, что «первое правило политической семиологии Барта: мифу не могут быть поставлены никакие содержательные пределы, в обществе нет такой речи, которая по своему содержанию не поддавалась бы мифизации. Мифом может стать все: не только всякое проявление языка, но любое изображение, фото, кино, реклама. Другими словами, миф — это форма, которую можно произвольно наложить на любое содержание. Мифические изображения, приравниваемые Бартом по семиотической форме к письму, даже обладают перед языком важным преимуществом: они наивны, непосредственны, ими овладевают с минимальными издержками» (Рыклин, 1995: 11).

Спустя два года М. Рыклин обратился к анализу теоретического наследия философа и киноведа Жиля Делёза (1925—1995), справедливо отмечая, что тому была свойственна широкая трактовка монтажа: «Происходящее в монтажной комнате для него лишь один из аспектов монтажа. Монтаж, кроме того, существует в самом акте съемки, он необходимо осуществляется зрителем в процессе просмотра фильма и критиком в процессе его обсуждения. Ситуация «перемонтирования» становится перманентной, в чем-то даже банальной. Получается, что никто никогда не видел один и тот же фильм. Любой фабульный фильм может быть лишен фабулы в пользу других, менее заметных, но более существенных его аспектов (освещения, движения камеры, пластики, ритма монтажа и т.д.). Многие из этих аспектов не предусмотрены никем, в том числе официальным творцом картины. Любой вид монтажа работает как на фабулу, так и на случайность. Если, как показывает структуралистская критика, нет единого режима чтения литературных текстов, то даже намек на подобный режим отсутствует в случае кино, многозначного по природе» (Рыклин, 1997: 135-136).

В дискуссии о проблемах российской кинокритики 1990-х, опубликованной на страницах журнала «Искусство кино», участвовали представители разных поколений, включая киноведов, чье (идеологическое) влияние было весьма значительным в 1960-х – 1970-х годах, но затем было утрачено в силу перестроечных и постсоветских тенденций.

К примеру, Г. Капралов (1921-2000) с сожалением отмечал, что «критика не востребована обществом, чьи кровеносные сосуды не очищены до конца от накопившихся за десятилетия шлаков. И на что она, эта критика, ему, обществу, когда зритель не видит фильмов, вокруг которых хлопочут критики. ... Постсоветская критика, наголодавшись до этого периода на партийно-идеологической пайке, жадно насыщалась семиотикой, психоанализом, теорией интертекстуальности и т.д., объедаясь то одним, то другим, то третьим, — ныне, кажется, насытилась и возвращается к рациональному питанию со всеми полезными витаминами классической диеты, с приправами постмодернистского меню. Блюдо любопытное, но не всегда съедобное». А далее подчеркнул, что почувствовал «себя освобожденным, скинувшим груз, который давил, вытравлял цензорским карандашом все личное, требовал обязательных ссылок на соцреализм, цитат из указующих речей и постановлений, но без них не существовало возможности защитить иной фильм и его художника от «полочной» судьбы» (Капралов, 1995: 50-51).

В отличие от сверхблагополучного Г. Капралова, киновед Н. Зоркая (1924-2006) в 1970-е годы была наказана Властью за свои далеко не во всем совпадающие с правящей идеологией взгляды (в конце 1960-х она была исключена из КПСС). Но в середине 1990-х она, как и Г. Капралов, также не слишком оптимистично оценивала роль кинокритики в постсоветском обществе: «Как и экссоветский кинематограф, его критика влачит самое жалкое существование — думаю, здесь не может быть спора. … В былое тоталитарное время кино и критика как его подчиненная (я в этом уверена) часть выполняла две диаметрально противоположные функции, однако обе, так сказать, относительно режима. Истинная честная критика была, как, впрочем, и все великое советское искусство, формой противостояния, сопротивления, своего рода всеобъемлющим, богатым и убедительным эзоповым языком. Чем дальше, тем яснее, сколь многое там еще не оценено — ничего, это сделают потомки. О холуйской критике трубадуров, правофланговых и продавшихся за чечевичную похлебку вспоминать не будем. Вспомним лучше об активизации кинокритики в финале «застоя» и прологе «перестройки», когда она на краткий период борьбы за демократизацию вырвалась едва ли не в лидеры и голос ее так громко прозвучал на V съезде бунтовщиков. … Когда же бороться с режимом стало незачем, ибо сам режим оказался размызганным (хотя внутренне он вполне четок) и безразличным (пока!) к такой мелочи, как кино и тем более какое-то критическое чириканье, — тогда-то воцарились в нашем деле распад, всеобщая тяга к разделам и дроблениям, а главное — пустота. … Сегодняшней критике, особенно молодой, присущ чудовищный разрыв с киноведением, со знанием истории кино, хотя бы минимальным. … Вышла на первый план некая социология кино как «массовой культуры», как «товара», как «рынка». И хотя я сама в свое время приложила к чему-то подобному усилия и считаю это направление необходимым, мне жаль, что оно в итоге вытеснило «чистую» кинокритику, немыслимую без координаты исторической глубины, без твердой киноведческой опоры, без традиций Базена, Шкловского, Трюффо-критика» (Зоркая, 1995: 46-47).

В принципе с такого рода оценкой роли кинокритики и киноведения был согласен и «шестидесятник» Л. Аннинский (1934-2019), напомнивший, что «пока литература заменяла нам «все», литературная критика была причастна ко «всему». Пока кинематограф означал у нас «общественную жизнь», и единение (или разъединение) людей в кинозале было реальнее, чем в зале заседаний, — кинокритика могла смело считать себя явлением реальности. Теперь шары раскатились по лузам. Литературной и кинокритике предложено заниматься своим точным и узким делом: анализировать и оценивать тексты и ленты. Тот, кто продолжает это делать, работает фактически на узкий круг профессионалов. Как «во всем цивилизованном мире». Это не то что скучно (интересно при должном подходе абсолютно все), это удушающе бескислородно. Ощущение такое, что нас, критиков, никто не читает, а если нас читают, то ищут не то, что мы способны дать» (Аннинский, 1995: 40).

А далее Л. Аннинский представил свое понимание термина «методология», то есть того поля, «где технические приемы анализа, нащупываемые чаще всего интуитивно, выстраиваются в подобие рациональной системы и поддаются осмыслению» (Аннинский, 1995: 41).

Еще один представитель старшего поколения в киноведении — В. Фомин — в качестве характерной тенденции 1990-х писал о тенденции превращения кинокритиков в телеведущих, продюсеров и составителей фестивальных кинопрограмм. Кроме того, в кинокритику хлынуло «множество новых людей. Почти все они пришли со стороны, не имея не только профессионального (то есть вгиковского), но даже и общего искусствоведческого образования. Не то что анализировать загадочный ход кинопроцесса, но хотя бы даже грамотно написать нормальную рецензию, отобрать персоны, сюжеты или даже наиболее интересные фрагменты для телепередачи — задача для большинства из «новообращенных» явно непосильная» (Фомин, 1995: 60-61).

Литературовед и кинокритик С. Рассадин (1935-2012) — отметил, что «тусовочность — малоприятное свойство современной критики… Возникает обезличенно-обобществленный стиль (или стёб), обнаруживается общая боязнь отстать от поезда, быть уличенным в старомодности, — это с удивлением примечаю даже у тех коллег, кто хотя бы по возрасту мог бы позволить себе роскошь не зависеть от моды» (Рассадин, 1995: 55-

57).

Примерно об этом же писала и кинокритик Н. Зархи (1946-2017): «Критика сегодня воспринимается как занятие неприличное, и потому закомплексованный критик суетится, пытаясь каждым словом доказать свою полезность. В ситуации отсутствия и кино (отечественного), и зрителя (а соответственно, и потребителя критики) самое простое и естественное — занять круговую самооборону. Занимаем. Утверждаем свою самодостаточность. Что помимо всего остального сообщает писаниям многих из нас какую-то провинциальную суетливость вперемешку с хамоватой (защищаясь — нападай) развязностью, понимаемой как свобода самовыражения» (Зархи, 1995: 92).

Кинокритик Л. Донец (1935-2016) была убеждена, что «критика — эстетический разговор об эстетическом, стремление верно определить ценность искусства, место произведения во времени, в ряду культуры. ... критика — именно наука, нота, которая умеет открывать красоты искусства, то есть равная искусству по характеру эмоционального воздействия. При этом критика не замкнута на себя самое. Изменения в критике всегда связаны с изменениями в обществе. ... Мы переходим от ценностей социально значимых, соборных — к ценностям частной, индивидуальной жизни. Очевидно, и там, и здесь имеются свои плюсы и минусы, я не об этом. ... Искусство сейчас, в обстановке нашей тотальной нестабильности, отходит со своей духовностью на второй план перед насущным материальным: крыша над головой, тишина в городе, зарплата за полгода назад. Естественно, что критике в этой ситуации почти нечего делать. Если искусство становится повальным наркотиком, способом развлечь» (Донец, 1995: 89).

Зато кинокритик М. Черненко (1931-2004) иронично отметил, что «не было у кинокритики времени более благоприятного, плодотворного и независимого. Независимого практически от всего — от власти, от публики, от кинематографистов, наконец, от конкретных фильмов. Говоря еще проще, критическая статья, репортаж, даже краткая информация в печати сегодня в абсолютном большинстве случаев есть единственная реальная форма существования фильма в общественном сознании. Больше того, единственная форма существования фильма на страницах некоей будущей истории кино. Это не преувеличение, это прямое следствие полной незаинтересованности общества (и народа!) собственной культурой и искусством. ... Безусловным феноменом наших дней является практическое исчезновение традиционной, сугубо просветительской, рецензионной критики. Сегодня она влачит жалкое существование вне рамок зрительского и читательского интереса, в абсолютно малотиражных, даже взятых вместе, «Искусстве кино», «Экране», «Киноглазе», «Сеансе», «Экране и сцене». Сегодня в средствах массовой информации царит киножурналистика, практически не существовавшая еще десяток лет назад» (Черненко, 1995: 62).

Киновед И. Рубанова, как и М. Черненко, специализировавшаяся в советские времена на польском кино, напомнила, что кинокритик «обслуживает произведение. Пошляк обслуживает, предаваясь восхвалению или подключаясь к погромщикам. Идеальный критик, не унижаясь до оценочных заключений, прописывает вещь или ее автора в культуре. Для меня королевским жанром критики была и остается рецензия, только за нею следуют литературно более выигрышные портрет и аналитическое обозрение. ... Массовое общество не нуждается в критике par exellance. Репертуарный кинотеатральный и телевизионный поток требует информированных гидов. И только. Всякое индивидуальное, авторское начало гида не находит спроса. Нам было бы хорошо осознать, что полноценная критика сегодня может осуществляться только на страницах специальных изданий» (Рубанова, 1995: 58-59).

Киновед В. Дмитриев (1940-2013) был уверен, что кинокритика в 1990-х — «примерно то же самое, чем она была на протяжении многих лет. Для одних — источник самовыражения, для других — хотя бы минимального материального благополучия, для третьих — возможность распространить на окружающий мир свои мессианские комплексы. ... одинаково противна и ситуация прошлого, когда, следуя задаче момента, критика с готовностью обслуживала генеральную линию, и ситуация возможного будущего, когда она с радостью размажет по стене непонравившееся произведение и обречет его на роль парии» (Дмитриев, 1995: 45-46).

Киновед А. Торошин (1942-2008) пришел к выводу, что кинокритика — «форма самосознания кино. Зеркало, в которое кино глядится. ... Конечно, зеркало может быть

мутным и кривым или, наоборот, до неудобства объективным. Хотя мутное и кривое тоже по-своему «объективно». Вообще, взаимозависимости между кино и критикой не арифметические, а алгебраические. … Ни кинопроизводство сегодня в критике не нуждается, ни кинопрокат, ни зритель. Другое дело реклама — в ней нуждаются, за нее платят. И критику, собственно, держат при дворе (если держат!) как род рекламы. Впрочем, и сама кинокритика виновата в нынешней своей невостребованности. Она во все перечисленные адреса неустанно кричит: «Полюбите меня!», «Я — четвертая власть!», вместо того чтобы с достоинством и ответственностью делать свою негромкую, но бесконечно важную для кинокультуры работу» (Трошин, 1995: 59-60).

Кинокритик Ю. Богомолов (1937-2023) подчеркнул, что если кинокритика в советские времена была, «с одной стороны, идеологическим инструментарием партии и государства, а с другой — полулегальной формой художественного творчества и политической борьбы, то теперь она неизбежно должна стать элементом рыночного механизма. И это нормально. … Почему кинокритика должна формировать общественное мнение? Пусть она формирует или организует зрительское отношение к кинопродукции» (Богомолов, 1995: 42).

Культуролог и киновед К. Разлогов (1946-2021) был уверен, что в 1990-х кинокритика по-прежнему существовала преимущественно в формах публицистики: «Она (как и печатное слово в целом) перестала восприниматься как рупор идеологии и стала выражением частной или (реже) групповой позиции. Реже, потому что кино… редко становится объектом политических распрей. … В методологическом отношении постсоветская критика одновременно пестра и традиционна. Сбросив «ослиную шкуру» марксизма-ленинизма…, критика вернулась к описательности, публицистике (в контексте политического плюрализма), эстетизму… Новым словом стал критический эксгибиционизм, сделавший некоторые работы более читабельными и забавными, но еще более удаливший их от какого бы то ни было кинопроцесса. … Критика продолжает быть невостребованной, теперь уже и властями тоже. Она никак не влияет ни на общественное мнение, ни на репертуар и посещаемость кинотеатров, ни даже на приоритеты сообщества кинематографистов, будь то распределение государственного финансирования или премии «Ника» и т.п. Кинокритика остается вещью в себе, существующей преимущественно для самоудовлетворения (критика), поэтому самочувствие каждого из нас зависит от того, насколько хорошо удалось устроиться тому или иному» (Разлогов, 1995: 55).

Кинокритик А. Плахов также был далек от оптимизма в оценках роли российской кинокритики в постсоветский период: «Критики (в том числе и кинокритики) сегодня практически не существует. Во всяком случае, если понимать под ней то, что понималось вчера. Не существует и общественной функции. … в кино еще хотя бы остались профессионалы. Из нашей же непрестижной профессии люди самые способные уходят в бизнес, промоушн, дистрибьюторство, кулуарную критику, в обслуживание кинотусовки. Поле основных действий предоставлено лицам, плохо образованным и воспитанным» (Плахов, 1995: 53-54).

В довольно пессимистично высказалась о российской кинокритике 1990-х З. Абдуллаева: «Общественная функция кинокритики изменилась не в профессиональном смысле, а в протяженности эха, масштабе резонанса, которым она прежде озвучивала это пространство. … Главное же состоит в том, что те критики, которые обозревают зарубежное кино, занимаются более или менее реальным профессиональным делом. Те же, кто по каким-то причинам остался в гетто постсоветского, рискуют депрофессионализироваться. В лучшем случае (он же, по-моему, наихудший), такой критик вынужден мобилизовывать всю «орудийную мощь» своего арсенала для того, чтобы закамуфлировать мнимость (болезненную, трагикомическую — зависит от отношения) самого предмета» (Абдуллаева, 1995: 39).

Киновед Н. Цыркун, напротив, считала, что ситуация в отечественной кинокритике 1990-х выглядела, «если не особенно плодотворной, то, во всяком случае, весьма благоприятной. Осуществилась, наконец, возможность, к которой стремится в этой стране любая интеллектуальная деятельность, — существовать абсолютно апрагматично. Это стремление, которое всегда вынужденно камуфлировалось, заставляя критику выступать в обличьях учителя жизни, поводыря, обличителя или провокатора, теперь может

спокойно реализоваться, предоставив критике развиваться в жанре sui generis , имеющего свой идеал в литературе как чистейшем воплощении бескорыстной деятельности» (Цыркун, 1995: 88).

Киносоциолог и главный редактор журнала «Искусство кино» Д. Дондурей (1947-2017) справедливо отметил, что в 1990-е годы стала исчезать «российская традиция — некогда великая миссия толстых журналов. В обществе электронных коммуникаций уже никто не вибрирует по поводу статьи, к примеру, в «Новом мире», которую доброхоты дали почитать на ночь. Что-то самое существенное изменилось в смыслах, приоритетах, в самом механизме бытования культуры в самом широком смысле. А вслед за этим трансформировались отношения критики с творцами, с публикой внутри самого цеха. ... С одной стороны, отечественные кинематографисты убеждены, что критики зарабатывают на хлеб насущный, делая себе имя на заведомой ненависти к их произведениям. ... С другой стороны, игнорировать критиков в нынешней социокультурной ситуации становится все труднее, поскольку они теперь контролируют важную сферу кинематографического бизнеса. Сегодня именно критики, а не художники и тем более не чиновники выступают кураторами, попечителями фестивальной жизни — практически единственной формы публичного существования российского кино. Но дело не только в том, что они отбирают картины, назначают жюри, присуждают премии. В конечном счете, они выступают в роли ведущих имиджмейкеров — создателей статусов, вершителей судеб. Сделанные их руками и на их компьютерах биографии, скандалы, шлейф известности — весь упаковочный дизайн, в котором подается произведение, влияет на конечный результат не меньше, чем собственное качество вещи. За этим стоят будущие проекты, гонорары, сама возможность существования в профессии. Так во всем мире. И — постепенно — у нас. Но пока в очень клановом, завязанном по преимуществу на приятельских отношениях варианте. Таким образом, критик, за исключением немногих независимых, становится политическим деятелем в кино» (Дондурей, 1995: 87).

Кинокритики и киноведы, мнения которых приведены выше, дебютировали в профессии довольно давно: кто-то в 1950-х-1960-х, кто-то в 1970-х.

Но в дискуссии, разумеется, участвовали и относительно молодые кинокритики, чьи основные публикации пришлись на «перестроечный» этап и первые постсоветские годы. Тем не менее, оценка кинокритической ситуации у «молодежи» во многом совпала со «стариками».

Так главный редактор журнала «Сеанс» Л. Аркус считала, что «словосочетание «общественная функция» по отношению к кинокритике надо теперь брать в кавычки, так как оно не более чем цитата из прежнего нашего обихода. «Общественная функция», как у нас было принято ее понимать, предполагает прямые и тесные взаимоотношения с обществом, а еще вернее — с принятой в обществе идеологией. В те времена, когда еще были и общество, и идеология, отношения с ними при всех тонкостях и нюансах определялись известной дилеммой: критика либеральная, составлявшая, так или иначе, духовную оппозицию режиму, либо критика официозная, состоящая у него, у режима, на государственной службе. ... Критика не формирует общественное мнение в той мере, в какой не существует общественного мнения относительно кинематографа. И в той мере, в какой кинематограф не существует как факт общественной жизни. Претендует ли критика на эту роль? Мне кажется, что претендуют отдельные и не самые умные представители нашей профессии. Умные же предпочитают беречь силы для сохранения здравого смысла, интуиции, вкуса и независимости суждений. А также для написания хороших, качественных текстов: это довольно тяжелый труд в абсурдной, лишенной всякой логики и совершенно не вдохновляющей к тому профессиональной ситуации» (Аркус, 1995: 40).

Кинокритик С. Лаврентьев подробно описал крайне низкий уровень знаний российских журналистов, пишущих о кино в массовой прессе (Лаврентьев, 1996: 36-39).

В этом же контексте кинокритик А. Кагарлицкая обратила внимание читателей журнала «Искусство кино» на то, что «выйдя из-под контроля сверху, отечественная пресса — в нашем случае киножурналистика — попала под контроль снизу, став едва ли не главным инструментом тусовки. К понятию кинотусовки необходимо подходить дифференцированно, различая её многоуровневость. Имеются тусовки аппаратные, фестивальные, газетные, журнальные, телевизионные, ресторанные, кабинетные,

телефонные и прочие иные» (Кагарлицкая, 1995: 80).

Вместе с тем, литературовед и кинокритик А. Шемякин полагал, что кинокритика в 1990-х годах «осталось тем же, чем и была, — профессиональным суждением о произведениях, располагающемся в весьма подвижном пространстве между собственно искусством и наукой о нем. Общественная функция изменилась, так как сместилась зона риска относительно цензуры: раньше искали аллюзии, теперь — цель собственной деятельности, метафизическая основа которой табуирована. Раньше пренебрегали искусством во имя «жизни», теперь оно за это отомстило. Но: начинается процесс дифференциации исходных функций критики, державшейся замещением гуманитарной культуры, ее идеологическим коррелятом. … Степень востребованности критики минимальна. Киноведы окончательно ушли в науку, журналисты стали самостоятельной силой. Публицистика на темы кино проигрывает один и тот же репертуар — приелось» (Шемякин, 1995: 63).

Киновед Е. Марголит подчеркнул, что «критика — это всегда «сегодня». Назавтра она уже — история. Поэтому принципиальной разницы между критиком и историком не вижу. Предмет у них общий, а разнятся они лишь временем его, предмета, бытования. … Увы, наша критика, особенно в период ее наивысшего расцвета — в 60-е, имела своим предметом действительное состояние общества, то есть была социологией, политологией, культурологией, экономикой, поскольку в своем официальном варианте эти науки призваны были делать обратное — затемнить, смысл происходящего. И поскольку в этом своем качестве критика «шестидесятников» была явлением предельно ярким, следующие поколения получили только одну добавочную возможность: самовыражаться за ее счет. Фактически, только с начала 90-х наша кинокритика получила возможность заняться непосредственно кино, равно как и все прочие отрасли» (Марголит, 1995: 51-52).

Кинокритик Д. Горелов был, как всегда, лексически эпатажен: «В методологиях я, увы, не силен… что же до бросающейся в глаза разницы творческих манер «молодежи» и «старежи», то произошла она от резкого перестроечного запускания в критический огород сердитых юношей, по молодости острых на язык и плюющих на авторитеты. Двадцать лет спустя мое поколение станет столь же вялой и размагниченной рыбой камбалой, что и предыдущие, — ибо насмотрится достаточно киноклассики, — чтобы уже ничему не удивляться, перезнакомится с должным числом кинематографистов, чтобы все время стараться кого-то не обидеть, и выпьет в буфете Белого зала достаточно черного кофе — чтобы думать об интересах клана, а не о читателе. На том кинокритика и кончится, потому что условная молодежь и так приближается к сорока, а юной смены в помине нет: если у кого-то из подрастающего поколения и есть мозги, то они их уносят в более прибыльные отрасли человеческого духа. … В связи с окончанием эры горячечного покаяния в газетно-журнальном деле взят общий курс на стирание творческой индивидуальности в пользу грамотного изложения фактов в манере данного издания: в «МК» — хамской, в «Сегодня» — саркастической, в «Коммерсанте» — металло-конструкторской. Критика в этой ситуации обречена на медленную смерть, ибо факты ее ровным счетом никого не трогают» (Горелов, 1995: 44-45).

Однако «вольное творчество» самого Д. Горелова было довольно резко раскритиковано кинокритиком А. Кагарлицкой в ее статье «Закон тусовки» (Кагарлицкая, 1995: 78-82). Она отметила, что на страницах «Московского комсомольца» «взошла звезда Дениса Горелова, «enfant terrible» отечественной кино-прессы; однако своего нам высшего расцвета его творчество достигло в пору сотрудничества с газетой «Сегодня». В этом издании… весьма кстати пришелся экстремистский стиль Горелова, замешанный на недюжинной юношеской начитанности, мастерстве словесного жонглирования и неизжитых детских комплексах. Эти свойства… применительно к кинематографу обнаруживают свою полную несостоятельность. Уравненность текста и предмета, уместная в разговоре о летнем отдыхе в Крыму или о крысах на московских улицах, в гореловских материалах о кино выглядит графоманством — порой оголтелым — «отвязанного» тинейджера, не ведающего простейших хрестоматийных сведений о предмете. … Само собой, в обоих случаях ни эстетический, ни культурологический, ни какой-либо иной способ анализа фильмов не подразумевается; тексты Дениса Горелова, как правило, представляют собой словесный поток, составленный из каламбуров, цитат, апокрифов и слегка окультуренного фольклора, притом все это к предмету разговора

отношение имеет самое отдаленное. Зато чрезвычайно корреспондируется с садомазохистской страстью излучать и потреблять отрицательную энергию, характерную ныне для многих пишущих и читающих» (Кагарлицкая, 1995: 79).

Кинокритик В. Матизен, как последовательный сторонник обобщений и систематизации, решился на создание своего рода типологии кинокритики: «Критик-политик, естественно, партиен. Будучи партийным, он не может быть экспертом, поскольку его оценки всегда искажены не относящимися к искусству факторами и демагогичны. Конечно, в той или иной степени они искажены у всех критиков (дело в том, что если выводимые суждения логичны и потому объективны, то допустимые интуитивны и тем самым субъективны), но эти искажения носят субъективно-личностный, а не партийно-плановый характер. Здесь можно провести еще одно различие: киновед обращается к разуму (а это субстанция внеличная), критик-литератор — к чувствам, критик-политик — к интересам» (Матизен, 1995: 69).

Помимо этого, по мнению В. Матизена, существует «тусовочная», или «светская» критика. Ей не нужно ни влияние, ни писание, а нужно участие в светской кинематографической жизни, лучше всего — в международной тусовке. Добившись этого положения (на то есть разные легальные и нелегальные способы: к первым относится, например, организация собственного журнала или телепередачи; о нелегальных — умолчим), критики-тусовщики уже не пишут, а «отписываются». Или — «отговариваются». Но хотя они преследуют сугубо личные цели, деятельность их может быть общественно значимой. … Критики-киноманы. Им, в принципе, нужно только смотреть кино. Письмо, устный дискурс — лишь постольку-поскольку, хотя это «поскольку» может быть весьма значительным. … Критики-ораторы, или говоруны. Их родная стихия — устная речь, письмо для них менее органично. … Поколенческая критика … представляет интересы псевдопартии — юных ниспровергателей. Подход здесь прост, как мычание: «Стар — убивать!». Дабы освободить жизненное пространство для молодых. … Для операций, которые критика [этой] группы проводит с фильмами и их творцами, не нужно никакого кинообразования, но нужны смышленость, ядовитость и острота… стиля. Можно считать, что это уже не критика, а киножурналистика. … Эстетическая критика, рассматривающая кино исключительно как эстетическое явление. … Этическая критика. Среди молодежи се представителей не заметно, среди старших довольно много. … Экспертная критика. … Они стараются быть корректными в оценках и в этом смысле близки к киноведам… Критики-писатели, которых увлекает само письмо как процесс плетения слов и выражения мыслей. Не писать они просто не могут» (Матизен, 1995: 69-70).

В. Матизен вполне доказательно утверждал, что российская кинокритика 1990-х «предпочитает не быть связанной какой бы то ни было методологией… Методология — это сильно сказано, [но] можно выделить несколько методик: а) культурно-историческая (соотнесение с диахронным контекстом); б) синхронно-ассоциативная (соотнесение с ближним кругом); в) социальная (соотнесение с действительностью); г) нравственная (соотносит мораль автора и некой референтной для критика группы); д) конъюнктурная (бьет всех, кто не из нашей тусовки); е) поколенческая…; ж) символическая (воспринимает реалии фильма как означающие другие реалии, выполняет подстановку и извлекает метафизический смысл); з) психоаналитическая (отыскивает в картине следы авторских комплексов и выставляет их на всеобщее обозрение); и) формальная, называемая без должных оснований постмодернистской. Воспринимает фильм как текст, искусство — как прием, поэтому кажется циничной; к) юмористическая (ищет в фильме только зацепку для стёба)» (Матизен, 1995: 52).

Размышляя о «сложном киноведении», В. Матизен иронично описал ряд приемов, с помощью которых любой фильм можно заключить в систему дополнительных предпосылок (фрейм), которые позволяют понимать (интерпретировать) текст практически в любом направлении: «Пример парадигматического фрейма даст Фрейд: прилагая постулаты психоанализа к картинам, мы можем извлекать из них совершенно произвольные (но допустимые) суждения о комплексах автора. Эффектные результаты получаются в результате обрамления кинотекста французскими штучками. Коктейли из Леви-Стросса, Барта, Делеза, Фуко, Лакана, Дерриды, Батая и Бодрийара (добавлять по вкусу и размешивать), способные извергать (или исторгать) из кинокритика дивные

тексты. … По-прежнему в моде постмодернистская парадигма, позволяющая рассматривать любой фильм как сборище параллельных мест. Этот подход позволяет критику продемонстрировать кинообразовательный багаж и может считаться чем-то вроде отборочных состязаний для попадания в высшую лигу. … При знании основных фреймов, умении читать фильм как систему связей и владении дискурсией критика становится алгоритмизованным занятием, механистичность коего умеряется лишь неконтролируемыми выбросами эмоций — но они, если интерпретировать критический текст с помощью фрейдистской парадигмы, становятся бесценным источником данных о бессознательных комплексах самого критика. Поэтому культуротворческим процессом в настоящее время является не критика и не киноведение, а изобретение новых фреймов или парадигм» (Матизен, 1995: 70).

О современном состоянии киноведения, но уже в мировом масштабе и безо всякой иронии, писали и Е. Давыдова и С. Шпикер, подчеркивая, что «три составляющих эстетического знания — теория, критика и история искусства — в разное время находятся в разных отношениях, редко когда гармоничных и сбалансированных, ибо каждый уровень описания стремится захватить доминирующие позиции. Сейчас в Америке можно констатировать безусловную победу теории. Критика и история искусства сдались на милость торжествующего победителя: первая — до полной почти утраты своего лица, вторая — до полного почти исчезновения. Бесстрастная теория как нельзя больше подходит левоориентированной университетской системе. Кроме того, универсальность многих модных теорий, импортированных в американское искусствоведение с высот французского постструктурализма, делает ненужным специализированное знание об искусстве. Вслед за Бартом нынешнее искусствознание предпочитает иметь дело с текстами, а не произведениями. Дьявольская разница — почти такая же, как между структуралистской претензией на научную объективность и постструктуралистским сознательным отказом от неё» (Давыдова, Шпикер, 1995: 120).

Киноведы о телевидении

Размышляя о российском ТВ 1990-х, киновед В. Михалкович (1937-2006) был убежден, что «главное достижение телевидения на пройденном пути состоит, пожалуй, в том, что своего зрителя оно перестало воспринимать как мишень для бомбардировки сообщениями и увидело в нем эфирное тело, то есть высшее и свободное существо» (Михалкович, 1996: 57).

Однако киновед В. Кисунько (1940-2010) считал, что главная проблема российского ТВ этого периода была в том, что оно не осознавало себя частью культуры, а проблема самой культуры — «та же: она не осознала телевидение своей органической частью, она все норовит «прилепиться» к ТВ… В итоге, к примеру, оказывается пагубно живучим отождествление «культуры» с «художественной культурой». Наука, техника, технология остаются за скобками. «Культура на ТВ» превратилась в парад-алле субкультур или в их борьбу за место под солнцем» (Кисунько, 1998: 98).

В этом контексте киновед С. Муратов (1931-2015) был прав в том, что «переход от диктатуры идеологии к диктатуре рейтинга только поначалу мог показаться отечественной публике чуть ли не скачком из царства необходимости в царство свободы. Действительность оказалась намного печальнее. Едва лишь рейтинги превратились в решающий фактор формирования сеток вещания, как между редакциями развернулись неистовые сражения за эфир. Передачи, не окупаемые за счет рекламы, немедленно попадали в число изгоев. Просветительские программы высокого качества, постановки выдающихся режиссеров, документальные телефильмы, поддерживавшие художественную репутацию телевидения, задвигались в несмотрибельные часы или вовсе пропадали с экрана. Погоня за рейтингом и, стало быть, ориентация на неразвитый вкус привела к «вымыванию» из эфира произведений отечественной культуры» (Муратов, 1996: 128).

Проблемы документального и научно-популярного кино

Журнал «Искусство кино» в 1990-е годы писал о документальном и научно-популярном кино значительно меньше, чем в предыдущие десятилетия.

Одна из немногих теоретических статей, посвященных неигровому кинематографу, принадлежала сценаристу и киноведу Л. Рошалю (1936-2010), который писал, что «опираясь на методы неореализма, можно… отметить ту закономерность, которая ему

свойственна и которая распространима и на неигровой кинематограф, особенно если учесть близость многих подходов: искусство, отражая реальный мир, не навязывает реальности поэзию, а открывает поэзию, которая в реальности скрыта» (Рошаль, 1993: 126).

Киносоциология

С назначением Д. Дондурея (1947-2017) на пост главного редактора «Искусства кино» резко возрос объем статей по социологии кинематографа.

В частности, киновед Н. Зоркая (1924-2006) попыталась с новой точки зрения вернуться к анализу темы «кино и зритель» советской эпохи: «Не было в советском кинематографе сферы более закрытой, замороченной, опутанной ложью, липой, иллюзиями, слепотой, глупостью, сферы более бдительно охраняемой и подцензурной, чем прокат, чем взаимоотношения кино и советского зрителя в кинотеатрах. ... Про картины «зрительские», «кассовые», «коммерческие» прилично было писать только фельетоны. Их и писали — хлестко, лихо, талантливо, не стесняясь в выражениях. ... пора распроститься с мифом о золотом веке 20-х годов и об энтузиазме пролетариата, якобы аплодирующего «Земле» или «Концу Санкт-Петербурга». Увы! Обман и длинная игра начались уже тогда: в кинотеатрах крутилось около 300 одних только американских фильмов, закупленных по дешевке, и множество европейских. Именно они-то и, главное, особенно горячо любимые отечественные боевики типа «Медвежьей свадьбы» или «Победы женщины» и привлекали зрителей» (Зоркая, 1995: 119).

На основе многолетних исследований Н. Зоркая убедительно доказывала, что «массовый, кассовый, коммерческий успех суть синонимы, все остальное лишь казуистика, профессиональная критическая и социологическая безграмотность, запутывающие дело. Но — и это важнейшее — речь идет только о массовом успехе и ни о чем другом. ... Любой квалифицированный социолог кинопроса объяснит вам, что успех лидеров, боевиков обеспечивается вторичными и более просмотрами. На этом ставим точку. Цифры сборов не находятся в зависимости от художественного качества (а если — да, то скорее в обратной зависимости) (Зоркая, 1995: 121).

Далее Н. Зоркая обращала внимание читателей на близость массового вкуса и вкуса аудитории подростков: «событийный фабульный ряд, завершенность сюжета, поляризация персонажей на «хороших» и «плохих», материал для смеха, приподнятость над действительностью — вот первейшие требования массового подросткового вкуса к зрелищу экрана. ... В них, в этом вкусе и эстетике, представляющих собой константы, ясно просматривается традиция вкуса фольклорного, свойственной народному творчеству эстетической системы. А еще точнее — лубочного, то есть позднефольклорного, адаптированного в городе: лубочной картинки-литографии, ярмарки и балагана, дешевого чтива на рубеже двух последних столетий, этих копеечных массовых «выпусков» и «серий»... Действительно, массовый вкус не приемлет жанровой неопределенности, тяготеет к твердым структурам, надежным стереотипам» (Зоркая, 1995: 123).

А «неопровержимым свидетельством, что десятилетия пропаганды-долбежки не смогли выбить того, что клеймилось «буржуазными пережитками» и «враждебными влияниями», может в 1990-е служить интегральный массовый успех (от бомжа до президента) маленькой Вероники Кастро в телеповествовании на уровне лубочных серий 1900-х и в эстетике «долюмьеровского кино». Правда, в своих увлечениях миллионная аудитория ТВ (читай: народ) оказалась непостоянна, и богатую, в слезах, мученицу Марианну сменила «просто Мария» — активная, знойная, неотразимая и неутомимая предпринимательница» (Зоркая, 1994: 135).

В 1993 году Д. Дондурей писал, что в отечественном кинематографе «многолетнее существование между двумя стульями — как бы еще социализмом и будто бы рынком — привело к тому, что никто конкретно — от продюсера до банковского чиновника, от режиссера до осветителя — не несет реальной, то есть экономической, ответственности за результаты своего труда. Никогда нет конкретных виновников проигрыша, плохой работы. Списываются любые убытки. Кредиты до сих пор предоставляются под приятельские связи, иллюзорные предпринимательские действия, статусное удовлетворение от общения со «звездами», под убегание от налогов, игру с твердой валютой. Но почти никогда под фактический зрительский успех! (Дондурей, 1993: 4).

Поэтому ничуть не приходилось удивляться тому, что такая система кинобизнеса существенно повлияла «на содержании собственно художественных процессов. Воплощены практически идеалы творческой интеллигенции: освоена вся беспредельность критики правительства, общественных и нравственных устоев; разрушены многие фундаментальные мифологические структуры, сексуальные и тематические табу. В производство запускалась, можно сказать, любая блажь и прихоть, если ее кто-то финансировал. У художников в сфере чуть ли не самого рискованного на свете вида деятельности исчезло чувство какой-либо социальной опасности. Они получили право на ошибки, траты, фикции. Притом без какой-либо ответственности. ... Кинопроизводство и кинопрокат быстро привыкли к безопасности патронажного вливания «грязных денег»... И профессионалы, и общественность приобрели замечательный навык: считать, что способы возмещения затрат на поставку, приобретение и прокат фильма не имеют никакого отношения к зрителю, к реальному успеху фильма. ... Да и продюсерам, убежденным, что они снимают кассовое кино, на самом-то деле было безразлично, что любимые герои российской режиссуры — чекисты, рэкетиры, афганцы, проститутки, лесбиянки — давно не волнуют массовую аудиторию. Плод привычного социологического невежества! Все эти персонажи давно надоели. Время диктует иные запросы. Посему потенциальная публика остается дома, переключается с сериала на сериал, с рождения погружаясь в мир американской продукции» (Дондурей, 1993: 4, 6-7).

Год спустя Д. Дондурей продолжал бить «киносоциологическую тревогу»: «Среди чемпионов проката за последние четыре года нет ни одной отечественной картины... Зато именно наши фильмы пополняют число аутсайдеров. Именно их и снимают с экрана, поскольку в зале — несколько человек. В доказательство неудовлетворенной тяги населения к родному кино часто приводят высокие рейтинги российских картин, показанных на телевидении... Но среди фаворитов ТВ — исключительно старые догорбачевские и доельцинские фильмы. ... Конечно, многое, как всегда, зависит от критериев. Можно ведь допустить, что никакой трагедии национальной культуры не происходит. Мы лишь фиксируем следствия происходящего «здесь и сейчас» процесса радикальной модернизации отечественной системы кинематографа, который просто не может протекать безболезненно. Идет фундаментальный передел: принципов инвестирования и производства, механизмов продвижения и каналов проката, приоритетов создателей картин и отношения к этим приоритетам зрителей. Состояние кинематографа, как многомерная целостная Система, есть детище реальных обстоятельств, которые с 1988 года кардинально изменились: исчезли все виды цензуры; появились не зависимые от государства, не связанные с кинофабриками производители; централизованный прокат дифференцировался по регионам, расчленился на частный и принадлежащий местной государственной власти; появился полукриминальный, театральный, телевизионный и абсолютно криминальный видеорынок кинопродукции; чрезвычайно увеличилось предложение на рынке кинопродукции, исчезли ограничения на ввоз импортируемых произведений; государство финансирует не более трети национального кинопроизводства» (Дондурей, 1994: 14-15).

Вместе с тем, в 1990-е годы российские кинематографисты «научились не замечать этих и тысячи других нововведений, буквально перепахавших все пространство кинодействительности. ... Оно защитилось броней дешевой фразы: «рынок погубит искусство» и заняло оборону по всему фронту. Не поступившись своей главной «свободой» — свободой от зрителей, — создатели российского кино не испытывают никакой потребности во взаимоотношениях с публикой. И дело тут не только в гримасах проката. Фильм будет снят исключительно по желанию создателей. Такое положение — свидетельство не экономического травматизма, а норма, отвечающая принципам, дежурно выражаясь, нашей национальной аутентичности. ... В каждой десятой семье в России есть видеомагнитофон. Добавьте сюда почти девяносто местных эфирных телестанций, двести шестьдесят местных независимых, сотни, если не тысячи кабельных каналов. И вся эта махина демонстрирует ворованное кино! В этом бизнесе крутятся сотни миллиардов рублей. Пришла пора, наконец, различать приметы и следствия модернизации киноиндустрии, не путать их с пеной, взбитой фальшивым рынком, который мы по справедливости клянем. Именно он — как ни странно — совершил

настоящее преступление по отношению к нашей кинематографии, лишив ее производителей малейшей ответственности за результаты своей деятельности. В сущности, сегодня никто не отвечает ни перед инвесторами, ни перед работодателями, ни перед государством, ни перед таким важнейшим — захиревшим — институтом, каким является критика» (Дондурей, 1994: 15).

Увы, и в 1996 году ситуация в российском кинематографе ничуть не улучшилась, и тот же Д. Дондурей подчеркнул, что «показатели национального кинопроизводства за пять лет снизились в десять раз! Посещаемость кинотеатров за это же время — в пятнадцать! ... В целом по России — менее одного билета на одного статистического гражданина в год. Самое массовое из искусств сравнялось с элитарным театром по количеству продаваемых билетов. В кино у нас ходят реже, чем во всех остальных европейских странах... Пагубная для отечественной киноиндустрии антирыночная, по сути, установка не только превратно объясняла природу происходящих у нас экономических процессов и препятствовала формированию жизнеспособных организационных механизмов, но и породила представления-обманки. В результате возник плутовской квазирынок. Или кинорынок по-русски со всеми его полукриминальными и суперзатратными свойствами. Ни в правительстве, ни в научных исследованиях, ни на производстве, ни даже в журналистских публикациях никогда не обсуждается — просто табуирована — только одна проблема: способы возмещения затрат» (Дондурей, 1996: 28, 30).

Зорким глазом социолога Д. Дондурей отметил и еще одну важную российскую кинематографическую тенденцию середины 1990-х: «Свобода, отсутствие какой-либо цензуры и даже какие-то фильмы, снятые на небольшие деньги, — есть. А вот новых эстетических идей, которыми можно было бы гордиться в европейском масштабе, — совсем нет. Странно. Ведь Россия на протяжении многих лет не сходит с первых полос газет. Здесь творится история, происходят катаклизмы планетарного масштаба. А что в кино? Да практически ничего. Пустота вторичности, аморфности» (Дондурей, 1996: 31).

Однако время показала, что предложенный Д. Дондуреем выход из сложившейся ситуации на практике никак не осуществился и до сих пор: «Что делать — известно. Кардинально изменить приоритеты. Осознать неотвратимость рыночных отношений в нашей киноиндустрии. Перестать этому вердикту внутренне сопротивляться, а наоборот — попытаться увидеть творческие перспективы в новых социальных условиях. Это значит перенести основной акцент кинополитики с первого звена экономики кино — решения о финансировании замысла — на последний: схему возмещения затрат. Начинать анализ любой исходной разработки, предложения как бы с конца — с возможного результата, с особенностей потребления созданного произведения: кому оно будет продано, показано, за какие деньги? Кинопроизводство, как любой другой товар или услуга, должно рассматриваться с точки зрения потенциального потребления» (Дондурей, 1996: 32-33).

С мнением Д. Дондурея, по сути, была согласна и киновед М. Туровская (1924-2019): «Сегодня можно лишь констатировать, что в России тенденции «пользовательские» преобладают над «производительными»: прокрутка денег над производством, издательство над писательством, текущая журналистика над литературой, фестивали над кинопроцессом. Это не означает отказа зрителя от кино. Меняются формы потребления. TV, как и видеорынок, в отличие от кинопроцесса, располагает всем наличным фондом фильмов» (Туровская, 1996: 27).

Размышляя о взаимоотношениях кинематографа и аудитории, кинокритик С. Добротворский в 1996 году обращал внимание читателей журнала «Искусство кино», что в России 1990-х «заметно повысилась роль эфирного телевидения. По существу оно стало единственной альтернативой рухнувшему кинопрокату. Думаю, что рассуждать здесь о какой-то особой специфике, структуре и перспективах не имеет смысла. «Голубой экран» перенял функции одряхлевших коллег по праву сильного. Проще говоря, где-то надо смотреть кино, и его стали смотреть по телеку. Интерес поначалу тоже был и пока еще во многом остается репертуарным — на какое-то время телевизор соединил черты бесплатного видеосалона и элитного киноклуба. Грех жаловаться, своими преимуществами телевидение не слиш¬ком злоупотребляет и даже пытается выстраивать какие-то общезначимые модели. В год столетия кино, например, мы посмотрели чуть ли не половину мировой киноклассики» (Добротворский, 1996: 55-56).

Однако уже в 1997 году киновед К. Разлогов (1946-2021) писал, что, на российском ТВ «как и следовало ожидать, изобилие выдающихся западных лент вскоре прекратилось. Фильмы закупались «пакетами», где на два-три шедевра приходились тонны макулатуры, которую тоже надо показывать: ведь не зря деньги плачены. Вот тут-то и сказались издержки внекультурности кино: малограмотный вещатель, ориентируясь на предпочтения неграмотного зрителя и узкопонятую экономическую целесообразность, стал повторять ошибки кинопрокатчиков, и отдельные шедевры, вынесенные на первый план в год столетия кино, вновь стали тонуть в потоке посредственности и вовсе барахла» (Разлогов, 1997: 46).

Кроме того, как обоснованно констатировал К. Разлогов, о кино на российском телевидении хотя и говорили, но в телепередачах оно фигурировало «почти исключительно как элемент рекламы, скандальной хроники или шоу-бизнеса. Оно вписывалось во «внекультурный» контекст. … Ведь не случайно из сетки вещания были постепенно вытеснены программы, ставившие перед собой задачу «окультуривания» демонстрации фильмов: «Музей кино», «Век кино», «Киномарафон»… Так вид искусства, произведения которого поддаются телевизионной ретрансляции полностью и с минимальными искажениями, более того, составляют значительную часть репертуара, целенаправленно лишается статуса художественной ценности. … Нынешний кризис кинопоказа на телевидении — также своеобразная расплата за вывод кино за рамки культуры» (Разлогов, 1997: 47).

В этом контексте киновед С. Муратов (1931-2015) напомнил, что «когда за наших телезрителей платило само государство, они были лишены информации, от лица которой на общество воздействовала пропаганда. Теперь же, когда расходы на вещание оплачивает рекламодатель, мы лишились культуры, от лица которой вещает массовая культура. И чем откровеннее коммерсанты от телевидения преследуют материальные интересы, тем слабее звучат в их текстах нравственные суждения. Однако общество, лишенное подлинной информации или культуры, теряет себя как общество. Оно превращается либо в объект манипуляции политиков, либо в толпу любителей криминала и «мыльных опер», когда у каждого зрителя, как заметил критик, «будут глаза размером с дыню и никаких мозгов». По существу, централизованная пропаганда и попса — явления одного порядка. И то и другое — безотказное средство стандартизации. В одном случае на выходе пресловутые люди-винтики, в другом — единообразные куклы Барби. Телевидение формирует граждан, которыми легко управлять. Номенклатурное телевидение осуществляло эту задачу вполне сознательно. Но достичь того же результата, как мы убеждаемся, способно и коммерческое вещание, которое не ставит перед собой никаких задач. Никаких, кроме рейтинга. Кроме привлечения публики демонстрацией катастроф и сенсаций, душещипательных мелодрам и астрологических прорицаний. Чтобы как можно больше зрителей оказывались перед экраном, поглощая свою ежедневную дозу страха в криминальных сюжетах. И, убедившись в неисправимости окружающего нас мира, уходили от реальности в иллюзорные страсти героев латиноамериканских сериалов. А на закуску получали очередной круто закрученный триллер или эротическую программу» (Муратов, 2000: 110).

Об этом же писал и критик А. Анастасьев: «Развлекательные программы не могут себе позволить опережать среднестатистические запросы, ориентироваться лишь на гипотетическую аудиторию с хорошим вкусом, потому что это означало бы для них потерю существующей аудитории. В этом смысле они, как рекламные табло, выдают лишь сухую информацию о состоянии массовой культуры. Пошлость шоуменов — это пошлость общества… А они ее лишь регистрируют. И занимаются этим во всем мире. Следовательно, никакой, по сути, неопределенности нет: что востребовано, то и выдают наши информационно-аналитические программы, наши артисты, наши любимые и ненавистные шоумены» (Анастасьев, 2000: 105).

В 1998 году К. Разлогов, пользуясь результатами социологических опросов, писал, что «маятник эфира качнулся от кинокартин в сторону телевизионных фильмов. … Я думаю, что на протяжении ближайших двух-трех лет подъем производства отечественных телефильмов и телесериалов вещь неизбежная. Переориентация с диктата кинопоказа на преимущественную роль телефильмов и сериалов (отечественных и зарубежных) у нас неизбежно произойдет, но опять-таки с опозданием по сравнению с другими странами.

«Золотой век» киномана на телевидении позади» (Разлогов, 1998: 95).

И здесь, как показали дальнейшие два десятилетия, К. Разлогов оказался абсолютно прав в своем прогнозе: именно сериалы, причем российские, и составляют сегодня основу кинопоказа ведущих телеканалов.

Статья социолога И. Полуэхтовой была посвящена более подробному анализу киноаудитории 1990-х, на сей раз его подросткового сегмента: «В отличие от прежних кинозрителей, нынешние почти не ходят в кинотеатры. 20 процентов опрошенных школьников последний раз были в кинотеатре год назад, 50 процентов — даже более года. ... Однако это не означает, что новое поколение любит кино меньше, чем предыдущие. Просто сегодня гораздо больше альтернативных возможностей просмотра фильмов по видео, по телевидению, в последние годы число телевизионных каналов... стремительно увеличивается. Но кино и для нынешнего поколения остается «важнейшим из искусств», удерживая первенство даже в конкуренции с популярной музыкой: об интересе к ней заявили 71 процент подростков, а к кино — 84 процента (Полуэхтова, 1997: 110).

При этом оказалось, что «около 70 процентов приверженцев американского кино среди старшеклассников считают наиболее важным в жизни «работать и зарабатывать много денег», а каждый четвертый хотел бы «иметь много денег, вести «красивую» легкую жизнь, но не работать». Интересно, что среди той части молодого поколения зрителей, которая не любит американское кино, значительно меньше как ориентированных на работу, приносящую хороший заработок (48 процентов), так и сторонников «легкой жизни» (13%). С другой стороны, среди противников американского кино почти каждый второй (48 процентов) считает важным иметь творческую, хотя и малооплачиваемую, работу, а среди его поклонников — только каждый пятый (21%)» (Полуэхтова, 1997: 111).

В итоге И. Полуэхтова приходила к следующему важному выводу: «Принципиальное социокультурное последствие того, что российский кинематограф утратил конкурентоспособность, заключается в том, что американизированный образ киногероя утверждается в сознании молодых зрителей в качестве личностного образца. В таких условиях, чтобы пробиться к этому поколению зрителей, обрести и укрепить свою конкурентоспособность, российскому кино необходим поиск своего, неповторимого киногероя. Очевидно, что эта сложная задача не может быть успешно решена простым «копированием» американской модели. ... формирование нового типологического образа киногероя, способного увлечь молодое поколение российской киноаудитории, героя близкого и понятного, отражающего цели и ценности современной молодежи, с одной стороны, повысило бы социокультурную роль российского кинематографа, а с другой — способствовало бы привлечению зрительского внимания к отечественному кино и тем самым усилило бы его экономическую конкурентоспособность на внутреннем рынке» (Полуэхтова, 1997: 114-115).

Проблемы «кино и зритель» была в первое постсоветское десятилетие столь острой, что редакция журнала «Искусство кино» в 1999 году посвятило ей специальную дискуссию (Секреты..., 1999: 5-21).

Начиная этот разговор, Д. Дондурей отметил, что «когда говорят «массовая культура», все понимают, что эта проблема больше, чем терминологическая, что за примелькавшимся понятием стоит другое понимание реальности, функций искусства, соотношения культуры высокой и низовой и много-много разных следствий. ... Есть... миф о том, что наше население обожает российское кино. Мы сами поддерживаем этот миф в связи с целым рядом очень важных задач, которые стоят перед людьми, обслуживающими кинопроцесс. Надо доказать начальству и потенциальным спонсорам, что народ жаждет нашего, отечественного кино. Самое смешное, что в этом уверены и опрашиваемые зрители, в то время как объективные показатели свидетельствуют, что они все-таки выбирают американские картины. ... Второй момент связан с изменениями в самих принципах создания кинематографа. У нас кинематограф всегда развивался по режиссерской модели, пан-европейской: режиссер — царь, хозяин, демиург этой деятельности. Сегодня у нас есть попытки институировать концепцию продюсерского кино. Всем ясно, что это единственно возможный шанс перестройки всей киноиндустрии, переналадки ее на выпуск коммерческих картин, за которые люди заплатят деньги. ...

Зрительские ожидания прямо противоположны тому, что производит наша киноиндустрия. … Как известно, у нас до 1986 года было не менее двадцати-тридцати «миллионников» в год. Теперь только тот, кто реально вышел на видеорынок, имеет шанс получить прибыль и вернуть деньги продюсеру. … Исследование видеорынка показало очень интересные процессы. По мнению экспертов, функции русского массового кино должны уйти в дешевые сериалы на телевидение. Только через сериалы реанимируется институт звезд в России. Все то кино, которое мы по традиции воспринимаем как авторское, становится маргинальным, уходит либо на видеорынок малыми тиражами, либо в элитарные киноцентры» (Дондурей, 1999: 6-7).

Кинокритик Л. Карахан напомнил, что в советские времена «непредвзятое, невысокомерное отношение к массовой культуре было настоящим искусствоведческим подвигом. Сегодня масскульт волнует всех, и подвигом можно считать простое к нему равнодушие. … Легальный ширпотреб обязан был вести себя прилично. Сегодня такая необходимость отпала, фильтры уничтожены. Низовая культура буквально братается со своим потребителем. И, может быть, впервые в таком масштабе за всю историю отечественной культуры мы получили те ее низовые формы, которые реально заслуживаем» (Карахан, 1999: 9).

Кинокритик Е. Стишова подчеркнула, что «не творцы виноваты в том, что наше массовое кино не назовешь «кинематографом качества», они всего лишь выполняют массовый заказ. Виноваты, точнее без вины виноваты, зрители, масса, которая такой заказ делает. Первопричина — отсутствие установки на качество фильма в зрительских ожиданиях. Остальное — следствия, отдаленные результаты исторически длительного процесса, начавшегося много раньше пришествия советской власти, на которую принято валить все. … речь идет не о социальном заказе, а об установке бессознательного, об архетипических структурах. Чтобы мало-мальски разобраться, как менять эти установки и надо ли их менять, не кинокритики нужны, а социальные психологи, философы и культурологи. Есть концепция «другого» вкуса — не путать с дурным! — согласно которой мы с нашим массовым кино находимся в лабиринте, и вероятность выхода оттуда практически нулевая. Ибо слой архетипического у наличной публики куда мощнее культурного слоя» (Стишова, 1999: 20-21).

Далее Е. Стишова задавала резонный вопрос: «Какой же, исходя из этого, должна быть стратегия кинопроизводителей? Как сегодня должны поступать продюсеры, желающие делать кассовое кино? Подкармливать и воспроизводить прожорливое бессознательное, делая заведомо плохое, но кассовое кино, тем самым углубляя пропасть между массовым и элитарным, превращая российский массовый экран в заповедник монструозного провинциализма?» (Стишова, 1999: 21). И вполне логично на него отвечала: «Подобная стратегия, существующая, как видим, и сегодня, и далее будет рекрутировать в кинорежиссуру людей, чьи деловая хватка и цинизм преобладают над профессионализмом. Людей, которые запросто состряпают «народное кино» — был бы заказ. И будут отстаивать «особый путь» России как идеологическую базу плохого кино» (Стишова, 1999: 21).

А далее предлагался, на наш взгляд, идеалистический (и далее практически не осуществившийся) путь выхода из этого тупика: «Снова настала пора действовать сообща. Российским продюсерам в содружестве с «группой поддержки» — кинокритиками, социологами, культурологами, public relations — стоит предпринять долговременный волевой акт и ударить по массовому сознанию серией «фильмов качества», где высокопрофессиональная режиссура и прочие компоненты хорошего кино сочетались бы с социальными ожиданиями массовой публики. А вот их — ожидания — можно и должно прогнозировать, не на кофейной гуще гадая, а вполне рационально, по-научному, с помощью соответствующих служб, социологических и прочих» (Стишова, 1999: 21).

Теоретические статьи о зарубежном кино

О зарубежном кинематографе в журнале «Искусство кино» 1990-х писали очень много, но, как правило, это были рецензии, интервью и бесконечные статьи о западных кинофестивалях. Собственно статьей теоретических о зарубежном киноискусстве было совсем немного.

К примеру, кинокритик М. Черненко (1931-2004) напоминал, что «кинематограф как инструмент современной, а к тому же «атлантической» иудео-христианской

цивилизации находится на авансцене культуры и искусства до тех пор, пока страна, нация, народ не интегрируются в цивилизацию общемировую. Примеров тому много, приведу лишь два самых ярких — великое кино Японии 60 — 70-х годов и, в несколько меньшей степени, новое кино Бразилии. Сослужив свою службу, кинематографии этих стран фактически ушли на дальнюю периферию общественной и культурной жизни, хотя как индустрия, как отдельные имена и фильмы, естественно, продолжают существовать» (Черненко, 1996: 58).

А кинокритик М. Трофименков отмечал, что на Западе «с постмодернистским кинематографом происходит удивительная метаморфоза. Не отказываясь от всего джентльменского набора иронических игр, он опровергает все… стереотипы. Откровенная цитата вызывает слезы на глазах, холодная минималистическая или избыточная барочная фактура — не только восхищение формальным блеском, но и сочувствие к персонажам. Откровенное чувство прорастает сквозь изощренную формальную ткань, доходя чуть ли не до неприличной сентиментальности. Вопреки всему сказанному и противниками, и чересчур снобистскими защитниками постмодернизма режиссеры умеют любить своих героев и способны на передачу тончайших оттенков чувств» (Трофименков, 1993: 58).

Далее он справедливо подчеркивал «ещё один аспект постмодернизма, на который обычно не обращают внимания. Феномен «модернизма» не исчерпывался бурей и натиском авангардистских течений. Он включал в себя весь образ жизни, ориентированный на научный и социальный прогресс (а не только на новизну в искусстве), раскол мира на враждебные лагеря (а не только раскол искусства на традицию и новацию), опыт войн и диктатур (влиявший на социальную и психологическую ориентацию художников). Так и постмодернизм не исчерпывается культурной «игрой в бисер», а включает на равных правах все формы современной цивилизации. «Постмодернистские условия» — это и смешение (метиссаж) всех племен и народов в бывших колониальных метрополиях, и сексуальная индифферентность и амбивалентность, и реальность городов, превращенных третьей волной НТР в кладбища старых заводов, и ритуалы уличных банд, и новые способы ведения войны, и страх перед СПИДом, и новые наркотики, и странствия молодежи, забывшей слово «граница». И поэтому кинематограф, отражающий новую реальность, неважно, разбавлена она или нет культурными мифами, по определению относится к области постмодернизма» (Трофименков, 1993: 59).

Находясь в этом же тематическом поле, музыкальный критик Д. Ухов писал, что «говоря о киномузыке эпохи постмодерна, надо уточнить, что именно в ней особенно отчетливо проявилась пресловутая двусмысленность постмодернистского любования прошлым в противовес авангардистской устремленности в будущее. Для постмодернистского дискурса нет разницы между заслуженно забытыми художественными ценностями и историческим кичем» (Ухов, 2000: 99).

Музыковед и культуролог Т. Чередниченко (1955-2003), в очередной раз доказывая доминанту телевизионного над традиционным кинотеатральным показом, считала, что, к примеру, «воплощенный в многосерийности «Санта-Барбары» циклизм — формула нового мирового времени. Мир пришел к отсутствию принципиально нового при идеологии возможности и необходимости обновления. … Наступила тысяча и одна ночь истории. Нам можно не грустить об американизации. Она началась задолго до того, как кончилась «борьба двух систем». … Ибо нет ни американизации, ни советизации, а есть вечное средневековье обывателя. Обыватель не мог не победить в системе современного понимания прогресса — ведь рынок и существует благодаря ему, обывателю, массовому потребителю. Всеобщее средневековье не могло не победить, поскольку обыватель — человек середины, в том числе и в стадиально-историческом смысле. Мечтатели, как всегда, попали впросак. А обыватели, как всегда, взяли свое» (Чередниченко, 1997: 49).

Как и раньше, в журнале «Искусство кино» первого постсоветского десятилетия были в фаворе тематические и «имиджевые» подходы к зарубежному кино.

В этом отношении весьма характерна статья социолога М. Косолапова «Бонд — мифогенетический анализ» (Косолапов, 2000: 53-58), в которой убедительно доказывается, что «каждый элемент образа агента 007 выстроен в кино в соответствии с тем или иным мифом или героическим преданием. … Нельзя связывать Джеймса Бонда с

каким-либо конкретным мифологическим героем или типом героев, он абсолютно синкретичный персонаж — первопредок, культурный герой, трикстер, эпический герой, блаженный и многое другое в одном лице. В образе Бонда сконцентрировалось именно размытое секуляризованное массовое представление о «герое вообще». Кинематограф наделил Бонда таким множеством явных и потаенных мифологических свойств и признаков, что его образ, как мощнейшая собирающая линза, фокусирует целый пласт архетипических представлений на все случаи жизни, которые автоматически воспринимаются зрителем в меру его осведомленности (или невежественности)» (Косолапов, 2000: 54-55).

М. Косолапов вполне резонно, на наш взгляд, считает, что «кинематографический Бонд — носитель гуманитарных идеалов романтической эпохи европейской культуры — Ренессанса. Он идеальный «человек Возрождения». Внерелигиозен в том смысле, что верит в Человека и достигаемость ограниченного мира, о сохранности справедливых демократических ценностей которого он неустанно заботится, не брезгуя для этого «варварскими» методами. Что ж, «естественное право» дает ему лицензию на убийство любого Левиафана. Бонд признает право простых людей на жизнь и всегда в состоянии вычислить ценность их жизни (она прямо пропорциональна количеству заинтересованных в спасении людей). Ценность своей собственной жизни Бонд не рассматривает, справедливо полагая себя «флуктуацией позитивной вероятности»... Каждое его движение обусловлено и автоматически несет гибель врагам и спасение человечеству. ... Практически не имеет значения, кто будет режиссером очередного бондовского фильма, важны лишь соответствие нового фильма канону и уровень профессионализма (читай — владение технологией кино), который позволит режиссеру наилучшим образом оформить это соответствие. ... Кинематографическая Бондиана стоит в одном ряду с «Эддой», «Калевалой», «Рамаяной», «Илиадой», «Одиссеей» и прочими эпосами и былинами» (Косолапов, 2000: 58).

Джеймс Бонд — яркий пример «мачо» в кино. В связи с этим интересная статья кинокритика А. Плахов «Мачизм как зеркало сексуальной революции» (Плахов, 1997: 39-46). В ней обращается внимание на трансформацию мачизма в западном кинематографе: «Кино, перестав быть авангардом масскульта, сохранило большее разнообразие мужских типов. Съемочные площадки Голливуда заполнили новые ангелы: они молоды, обворожительны, романтичны и не афишируют свою принадлежность к мужскому полу. Они не возносят себя на мифологический пьедестал, как их предшественники, словно говоря: «Я красивое лицо, но не миф». Они — модели, но не символы, и они хотят быть самими собой, не утаивая своих слабостей и фрустраций. В этом — резкое отличие современной ситуации от той, что была в дотелевизионную и докомпьютерную эру. Тогда каждый заметный персонаж массовой культуры обязан был всю жизнь играть отведенную ему роль — в значительной степени социальную. Мужественность Героя Экрана всегда ассоциировалась и сочеталась с понятиями Закона, Борьбы, Справедливости, Честности, Вызова и Бунта. В результате герой-мужчина оказался перегружен и чрезмерно ангажирован. И постепенно был вытеснен на периферию, превратившись в антигероя, а потом вернувшись на круги своя, но в игровом, пародийном варианте. Гипермужественность в кино предстает сегодня в своей постмодернистской невинности, в схематичной наивности, в шутовском легкомыслии, в разнообразных нюансах иронии. ... Современный мачизм — зеркало, в котором отразились и преломились противоречивые итоги двух сексуальных революций. Первая — 60-х годов — принесла желанную свободу нравов, но разрушила баланс между полами, поколениями и классами общества. Она же окончательно похоронила систему звезд и кинематографических имиджей. То, что происходит сегодня, можно назвать безболезненной виртуальной секс-революцией эпохи СПИДа. Старый добрый мачо вписывается в нее как романтическая, ностальгическая ценность, всегда востребуемая консервативной частью общества. А то обстоятельство, что идеальный мачо оказывается божественным андрогином, следует, по всей видимости, списать на счет тотальной самоиронии, которой пронизана современная культура» (Плахов, 1997: 43, 46).

Киновед Н. Цыркун, напротив, решилась на исследование западного кинообраза деловой женщины, доказательно подчеркивая, что к 1990-м годам «здесь все перевернулось вверх дном. На месте робкой секретарши, которая если о чем и думает, так

о том, чтобы угодить шефу и (предел мечтаний!) влюбить его в себя, — молодой человек, а роли его властных предприимчивых боссов, любви которых он добивается, принимают на себя женщины» (Цыркун, 1997: 51).

«Тинейджерская» тема в зарубежном кино оказалась в центре внимания статьи кинокритика С. Кузнецова. Он писал, что, «подобно педофилу», зритель в 1990-х хотел «получить от фильма о подростках ощущение свежести и чистоты, присвоив его себе в вуайеристском акте кинопросмотра. У тинэйджеров всегда есть надежда. Видя, как высоко подростки ценят секс и социальный успех, взрослые могут сказать себе, что их жизнь прожита не зря. Они достигли того, чего хотели в шестнадцать лет. Или — почти достигли. Заплатить за это пришлось совсем немногим — надеждой. Ведь взрослые тем и отличаются от подростков, что давно уже потеряли веру в существование того порога, за которым и начинается Настоящая Жизнь» (Кузнецов, 2000: 86).

Обращаясь к своему излюбленному жанру фильма ужасов, кинокритик Д. Комм подчеркивал, что «даже поверхностный взгляд на европейские фильмы обнаруживает существование иной, оппозиционной Голливуду традиции ужасного. Традиция эта может быть названа поэтической или элитарной — в противовес американскому «ужасу в обыденном». Европейские фильмы ужасов роднит отношение к «страшному» не как к аномалии, случайному отклонению от божественной нормы, что является идеологией американского фильма ужасов, но как результату обнаружения тайных механизмов бытия. Они принадлежат высокому, «космическому» ужасу… Литературная основа этих лент может страдать логическими провалами, спецэффекты, как правило, отсутствуют вовсе, но их гипнотическая красота и тайна не выветриваются со временем, оставаясь признаком истинно поэтического мироощущения» (Комм, 2000: 101).

На этом вполне постмодернистском фоне одной из наиболее традиционных в журнале «Искусство кино» выглядела статья кинокритика О. Сурковой о творчестве режиссера И. Бергмана (1918-2007), в которой она утверждала, что кинематографический «мир, представленный Бергманом, всегда дисгармоничен — только короткие мгновения присутствия Божественного разряжают тягостную, вязкую атмосферу многих его фильмов. … Всей жизни и творчеству Бергмана сопутствуют вера и неверие, сомнения и мольбы… и выяснение взаимоотношений с христианским Богом, которое, точно исповедь, представляет его кинематограф» (Суркова, 2000: 76, 78).

Выводы. Несмотря на все усилия редакции публиковать сенсационные материалы, превратившие «Искусство кино» в 1992-1994 годах, скорее, не в киноведческий, а в общественно-политический и литературный журнал (публиковавший не только сценарии и мемуары, но повести, романы и философские трактаты, не имеющие прямого отношения к кино), тираж издания с 1992 по 2000 год неумолимо падал. В 1992 году он снизился с 50-ти тыс. до 34,6 тыс. экземпляров. В 1993 – с 25 до 15 тыс. экземпляров. В 1994 – до 10 тыс. экземпляров. С 1994 года данные о тираже журнала вообще перестали публиковаться, но по данным, попавшим в интернет, он с 1995 по 2000 год составлял примерно две тысячи экземпляров, то есть даже ниже, чем в 1930-х – 1940-х.

Впрочем, в этом время падали тиражи всех российских изданий. «Перестроечный» всплеск интереса к прессе сменился у широких масс желанием хоть как-то приспособиться к новым условиям экономических шоков и нестабильности.

После резкого увеличения кинопроизводства в начале 1990-х к середине 1990-х наступил длительный спад, но в журнале «Искусство кино» по-прежнему публиковались десятки рецензий на фильмы (правда, в основном – на зарубежные) и масса обзоров отечественных и зарубежных кинофестивалей. При этом писатель и публицист Д. Быков с раздражением писал о редакционном постмодернистском подходе «к массовой культуре как к потенциальному объекту серьезного и вдумчивого анализа», утверждая, что «такой подход не столько возвышает макулатуру до классики, сколько профанирует само понятие критики» (Быков, 2001: 42).

Все 1990-е годы содержание «Искусство кино» довольно существенным образом зависело от политических и экономических событий в мире и в России (см. Приложение), теоретические статьи о кинематографе очень часто занимали весьма скромное место на страницах журнала. В журнале также произошла смена поколений кинокритиков и киноведов: представители старшего поколения появлялись на страницах издания довольно редко (а некоторые, прежде олицетворявшие «государственную точку зрения»,

исчезли вовсе), тогда как «среднее поколение» (стартовавшее в профессии в основном в 1980-е годы) было представлено широко и разнообразно.

Частота публикаций теоретических статей в журнале «Искусство кино» в постсоветские 1990-е колебалась от 6 до 35 в год. При этом в силу резкой политизированности и ориентации на некинематографические тексты минимум киноведческой теории в журнальных текстах пришелся на первые три постсоветских года.

Таким образом, за первое десятилетие существования журнала (1931-1941) было опубликовано 143 теоретические статьи, за второе (1945-1955) – 194, в 1956-1968 годах – 220, в 1969-1985 годах – 264, в 1986-1991 года – 66, в 1992-2000 – 132.

Наш анализ киноведческих концепций (в контексте социокультурной и политической ситуации и пр.) существования журнала «Искусство кино» в первое постсоветское десятилетие (1992-2000) показал, что теоретические работы по кинематографической тематике в этот период можно разделить на следующие виды:

- теоретические статьи, дискуссии, посвященные преимущественно теоретическому анализу теоретического наследия классиков советского кино, режиссуры, проблемы «Кино и зритель», кинокритики и киноведения и пр. (Л. Аннинский, О. Аронсон, Ю. Богомолов, С. Добротворский, Е. Добренко, Д. Дондурей, М. Зак, Н. Зоркая, В. Матизен, К. Разлогов, М. Туровская и др.);
- теоретические статьи о зарубежном кинематографе (Д. Комм, М. Трофименков, М. Черненко, Н. Цыркун и др.).

В целом же «Искусство кино» в 1990-х годах, как и перестроечные времена, радикально переоценивал историю советского и мирового кинематографа и пытался объективно анализировать развитие текущего кинопроцесса.

Теоретические концепции киноведения в журнале «Искусство кино»: XXI век

В данной главе мы остановимся на анализе теоретических концепций киноведения в журнале «Искусство кино» в XXI веке, когда его главными редакторами были Даниил Дондурей (1947-2017): 2001-2017 и Антон Долин: 2017-2022 (с весны 2022 года его сменил С. Дединский).

В Таб. 7 представлены статистические данные, отражающие изменения (с 2001 по 2022 год) организаций, органом которых был журнал, его тиража, периодичности; указаны также фамилии главных редакторов журнала и временные отрезки их руководящей работы в издании, число статей по теории кино по каждому году издания журнала.

Таб. 7. Журнал «Искусство кино» в XXI веке: статистические данные

Год выпуска журнала	Организация, органом которой был журнал (учредители/ издатели)	Тираж журнала (в тыс. экз.)	Периодичность журнала (число номеров в год)	Главный редактор журнала	Число статей по теории кино
2001	Министерство культуры РФ, Служба кинематографии, Союз кинематографистов России, редакция журнала «Искусство кино»	*	12	Д. Дондурей	28
2002	Министерство культуры РФ, Служба кинематографии, Союз кинематографистов России, редакция журнала «Искусство кино»	*	12	Д. Дондурей	19
2003	Министерство культуры РФ, Служба кинематографии, Союз кинематографистов России, редакция журнала «Искусство кино»	*	12	Д. Дондурей	29
2004	Министерство культуры РФ, Служба кинематографии (№ 1-5), Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ (№ 6-12), Союз кинематографистов России, редакция журнала «Искусство кино»	*	12	Д. Дондурей	13
2005	Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, Союз кинематографистов России, редакция журнала «Искусство кино»	*	12	Д. Дондурей	16
2006	Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, Союз кинематографистов России, редакция журнала «Искусство кино»	*	12	Д. Дондурей	14
2007	Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, Союз кинематографистов России, редакция журнала «Искусство кино»	*	12	Д. Дондурей	11
2008	Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ (№ 1-5), Министерство культуры РФ (№ 6-12), Союз кинематографистов России, редакция журнала «Искусство кино»	*	12	Д. Дондурей	13
2009	Министерство культуры РФ, Союз кинематографистов России, редакция журнала «Искусство кино»	*	12	Д. Дондурей	19
2010	Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»	*	12	Д. Дондурей	18

2011	Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»	*	12	Д. Дондурей	17
2012	Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»	*	12	Д. Дондурей	27
2013	Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»	*	12	Д. Дондурей	16
2014	Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»	*	12	Д. Дондурей	14
2015	Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»	*	12	Д. Дондурей	16
2016	Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»	*	12	Д. Дондурей	11
2017	Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»	*	8	Д. Дондурей (№ 1-3), А. Долин (№ 4-8)	10
2018	Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»	2,7-3,0	12 **	А. Долин	23
2019	Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»	3,0	12**	А. Долин	34
2020	Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»	1,5-4,0	12**	А. Долин	14
2021	Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»	3,0	12**	А. Долин	30
2022	Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»	0,5-3,0	12**	А. Долин (№ 1-2), С. Désинский (с № 3-12)	22
2023	Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»	2,0 (№1-2) ***	12**	В. Кочарян (и.о. гл. редактора (№ 1-2) Н. Карцев	

* В 2001-2017 годы тираж «Искусства кино» не указывался в выходных данных номеров. По данным, попавшим в интернет, тираж журнала с 2001 по 2017 год составлял примерно от двух до трех тысяч экземпляров, то есть даже ниже, чем в 1930-х – 1940-х.

** С 2018 по 2023 год журнал «Искусство кино» фактически выходил шесть раз в год, так как все номера были сдвоенными.

*** Во время подготовки № 1-2 за 2023 годы редакция объявила, что далее журнал будет выходить только онлайн, без бумажной версии.

До 10 мая 2017 года главным редактором журнала «Искусство кино» был киносоциолог Д. Дондурей (1947-2017). Далее (до весны 2022 года) пост главного редактора занял кинокритик А. Долин, которого затем сменил С. Дединский. В начале 2023 года и.о. главного редактора «Искусство кино» был В. Кочарян, а с весны 2023 главным редактором журнала стал кинокритик Н. Карцев.

История отечественного киноискусства

Главный редактор «Искусства кино» Д. Дондурей (1947-2017) в XXI веке резко расширил спектр социологических материалов журнала, еще больший объем в издании занимали материалы о зарубежном кино (рецензии, репортажи с международных кинофестивалей, творческие портреты актеров и режиссеров и пр.). С каждым годом редакционная линия «Искусства кино» становилась всё оппозиционнее по отношению к российской Власти, особенно ярко это стало проявляться на фоне украинских событий (начиная с 2014 года).

На этом фоне статьи по истории отечественного кино занимали в журнале довольно скромное место.

В XXI веке журнал «Искусство кино» продолжал переосмысливать историю советского кинематографа.

Ряд статей был посвящен фильмам Серебряного Века (Гращенкова, 2007), А. Дранкову (Поздняков, 2008), использованию цвета в эпоху немого кино (Изволов, 2001), «нэмпанскому кино» (Боканча, 2021), ранней советской анимации (Спутницкая, 2021), творчеству С. Эйзенштейна (Клейман, 2011; Фоменко, 2018), Д. Вертова (Изволов, 2019; 2022; Ковалов, 2008; Медведев, 2017; Щербенок, 2009; 2012), Л. Кулешова (Ковалов, 2009), М. Донского (Марголит, 2010), А. Птушко (Спутницкая, 2015), М. Хуциева (Ковалов, 2008), образу Америки на советском экране (Ковалов, 2003), революционной ленинской теме в советском кино (Майзель, 2017; Шмыров, 2017), влиянию советского кино на мировой кинопроцесс (Разлогов, 2006) и др.

В частности, кинокритик Алексей Медведев (1969-2023) отмечал, что фильм «Человек с киноаппаратом» Д. Вертова – «высшая точка конфликта между замыслом и реальностью, между автором и зрителем, между автономностью киноязыка и ориентацией на понимание, между визуальным и вербальным. Но не будем забывать и о социально-политической стороне этого конфликта. … Сам Вертов называл «Человека с киноаппаратом» «невозможной возможностью», изначально понимая утопичность своего намерения очистить киноречь от литературных примесей. Это утопия, но это утопия реализованная, хотя бы однократно. Дальше будут только компромиссы, но «Человек с киноаппаратом» навсегда задал возможность другого подхода, другого пути» (Медведев, 2017: 123).

А. Щербенок считал, что «теоретическое наследие Вертова можно представить себе как серию обоснований специфики киновещи. … Именно на документальности киновещи основывается претензия Вертова на ее исключительную революционность. Если художественный фильм может быть и прогрессивным, и реакционным, киновещь прогрессивна уже потому, что непосредственно отражает действительность, а действительность находится на стороне пролетариата. … Конкретные вертовские инновации — скрытая камера, массовая любительская съемка, синхронный звук, идеологический и поэтический монтаж хроникальных кадров, рефлексия над свойствами киноаппарата и киноязыка внутри фильма — давно уже широко используются отечественным и мировым документальным кино, развившись, в том числе, и под прямым вертовским влиянием. Однако в отрыве от исторического контекста своего возникновения, эти документальные кинотехники сталкиваются с совершенно другим, недиалектическим пониманием действительности. Достаточно прочитать интервью практически любого — особенно российского — современного документального режиссера, чтобы увидеть неразрешимый конфликт между страстным стремлением показать «жизнь врасплох» и горьким осознанием принципиальной невозможности это сделать, зависимостью итогового продукта от режиссерской конструкции. То же самое напряжение лежит и в основе теории Вертова, однако для Вертова оно не является трагическим горизонтом, в конечном счете обессмысливающем документальное кино как проект, противостоящий игровому кинематографу. Для Вертова антиномичная двойственность киновещи — не приговор возможности кино отразить реальную жизнь, а мощный источник интеллектуальной энергии, заставляющий уйти от наивно-объективистского представления о реальности и придающий документальному кино продуктивный поступательный импульс» (Щербенок, 2012: 86).

Сравнивая теоретические подходы С. Эйзенштейна и Д. Вертова, А. Щербенок напоминал читателям журнала «Искусство кино», что «если Эйзенштейн в своей программной теории монтажа аттракционов допускал «вплетание в монтаж целых «изобразительных кусков» и связно сюжетную интригу», пусть и «не как нечто самодовлеющее и всеопределяющее, а как сознательно выбранный для данной целевой установки сильнодействующий аттракцион», то Вертов полностью отвергал их как недопустимые пережитки литературности и художественности, «страшный яд привычки», отравляющий «организм кинематографии». Традиционному кино, основанному на адаптации к экрану литературных условностей, Вертов противопоставлял кино, схватывающее жизнь врасплох, — он снимал без декораций и актеров, он показывал реальных людей, занятых своими повседневными делами. В то же время эстетика Вертова прямо противоположна пассивной изобразительности. Вертовские фильмы 20-х годов, в первую очередь его знаменитый «Человек с киноаппаратом» (1929), отличаются абстрактной монтажной динамикой, ускоренной, замедленной и обращенной

съемкой и прочими формальными приемами, рефлектирующими специфику кинематографического «аппарата» — совокупность технических средств — от кинокамеры до монтажного отделения и кинопроектора. Аппарат, который Вертов обозначал метафорой «киноглаз», становится и одним из основных предметов изображения. При этом, поскольку взгляд «киноглаза» концептуализируется режиссером как принципиально отличный от человеческого, вертовский кинематограф изображает повседневный мир с нечеловеческой точки зрения — с точки зрения машины» (Щербенок, 2009: 107).

Скрупулезный покадровый анализ фильмов Вертова «Человек с киноаппаратом» и «Колыбельная» привел киноведа и режиссера О. Ковалова к научной гипотезе о влиянии «Улисса» Джойса на поэтику этих знаменитых и все еще не разгаданных лент: «Человек с киноаппаратом» (1929) Дзиги Вертова. Даже внешне в нем столько точек совпадения с общей конструкцией «Улисса», что странно, отчего эта очевиднейшая «похожесть» не отмечалась, кажется, исследователями, тем более что он сразу же имел репутацию невероятно новаторского. Эта необъяснимая слепота вызвана, вероятно, тем, что читатели и зрители традиционно пребывают в разных резервациях и круги их художественных впечатлений попросту не пересекаются. … Фильм Вертова вроде бы идеально отвечает этим ожиданиям: опыт Джойса автор использует рационально, как «буржуазного спеца» на производстве: берет у него «полезное» — приемы и технику — и решительно отсекает «духовный распад» — его у нас нет и быть не может» (Ковалов, 2008: 73-74).

В своей статье о теории монтажа С. Эйзенштейна А. Фоменко также подчеркивал, что «в советском искусстве конца 1920–1930-х годов происходили процессы, которые, не вступая в противоречие с официальной линией, вовсе не были результатом спущенных сверху директив и не сводились к их послушной реализации. В нем оставалось место и для художественного эксперимента (пусть и идущего вразрез с принципами классического авангарда), и для его концептуализации. Одним из результатов такой концептуализации и является теория «дедуктивного монтажа». Если отвлечься от частных политических задач, которые предположительно имел в виду Эйзенштейн, его статья содержит одну из самых убедительных и ясно сформулированных теорий образа в истории эстетической мысли. Взявшись реабилитировать монтаж, Эйзенштейн превышает уровень поставленной задачи и определяет эту стратегию как универсальную основу *всякой* художественной практики, укорененную в функционировании самого человеческого сознания, – иначе говоря, вопреки своему первоначальному скромному замечанию приходит к выводу, что монтаж – это *всё*» (Фоменко, 2018: 195).

Анализируя историю советского кинематографа, Е. Марголит писал, что «если попытаться определить ключевой символ, с наибольшей полнотой выражающий феномен советского кино, то, прежде всего, на эту роль может претендовать — ребенок. Объяснением служит сам характер экранной реальности — образ совершенно обновленного идеального мира. Символ этот вообще распространен в советской культуре, достаточно вспомнить: «младенец-мир» Николая Заболоцкого из «Торжества земледелия», «страна-подросток» Маяковского, дети у Платонова. Модификации символа ребенка чрезвычайно многообразны (причем речь идет не только о собственно детских образах, но гораздо шире — о превалировании детского начала в персонаже независимо от его возраста), однако появление ребенка в качестве центрального персонажа кинематографа оказывается всякий раз связано с моментами либерализации (в той или иной степени) советского режима. … тогда как «для кино сталинского времени это идеальное воплощение гражданина нового государства, всецело преданного матери-Родине и отцу-вождю как центральным фигурам повествования» (Марголит, 2002: 76).

Е. Марголит был убежден, что «гиперболизированная стабильность как политической системы, так и ее художественной модели тех лет, по сути, основана на прямом отрицании исторического времени, что непосредственно отозвалось в политике сталинского государства предвоенного периода. В этом контексте вечная молодость оборачивается детским сознанием, задержанным на одной из фаз своего развития, по современной терминологии — «ювенильным сознанием» (Марголит, 2002: 82).

Обращаясь, казалось бы, к подзабытой к началу XXI века ленинской теме в советском кино, Е. Майзель справедливо отметил, что «наметившееся к началу 1960-х

превращение Ленина (и революционера вообще) из фигуры героической в мыслящую – а потому трагическую – означало новый этап «очеловечивания» вождя мирового пролетариата. Из героя эпосов (а также фольклора и городских легенд) – гения мысли и обладателя несгибаемой воли, ведущего партию и человечество известными лишь ему одному тропами к конечной цели, – Ленин в 60-е постепенно превращается в частное лицо, в, странно сказать, одиночку, в гражданина мира, в левого интеллектуала. Продолжая дирижировать настроениями масс, этот Ленин уже относится к «полезному и необходимому» насилию с известной дистанцией, чтобы не сказать избирательно и брезгливо. Созерцательность, капризность, дендизм из качеств, ранее в этом облике не замеченных и маловероятных, мутировали в некоторых байопиках в милые черточки характера. … Этот Ленин нередко медлит и принимает тяжелые решения; мечтает отвлечься от окружающего кошмара и напоминает силовикам Дзержинскому и Сталину, что не стоит рубить сплеча, потому что люди не щепки» (Майзель, 2017: 111-112).

Размышляя на аналогичную тему, В. Шмыров подчеркивал, что «Михаил Шатров – главный вдохновитель и соавтор фильмов, спектаклей и телесериалов о Ленине 60–70-х (в том числе и своего лучшего фильма «Шестое июля») – пытался устами вождя мирового пролетариата и его соратников многому научить современное драматургу общество, даже обосновать и объяснить необходимость либерализации политической системы. Но только значит ли это, что новая мифология, возникнув в противовес и в противоборстве с мифологией старой, могла раз и навсегда занять место исторической истины или, во всяком случае, помешать продвижению к этой истине уже в новое, не отягощенное вчерашними условностями и ограничениями время?» (Шмыров, 2017: 87).

Анализируя советские фильмы на тему Великой Отечественной война, А. Шпагин пришел к выводу, что «Падение Берлина» М. Чиаурели стало апогеем мифа. Можно было смело констатировать, что на отдельно взятой территории откристализовалась новая религия — религия справедливой войны, религия нового мира. И не надо уже никаких революций — всё, мировая революция произошла — пусть не во всем мире, но на немалой его части» (Шпагин, 2005: 66). А в эпоху «отпели» советские кинематографисты, как это ни парадоксально, в войне «подсознательно искали общественный идеал. Кинематографисты середины 50-х, выбравшиеся из сталинского ада, обращались к этой теме в надежде обрести точку опоры. Война в их фильмах являлась источником подлинного света — она сплачивала нацию в великом и справедливом порыве. Люди объединялись, чтобы разогнать наступившую тьму и в этой борьбе обрести свет, — не это ли было главной мечтой революции, да и вообще доминантой социализма? И уж совершенно ясно, что они были искренни, ведь боролись со страшным злом — с фашизмом. Их действиями руководило нечто высшее — оно и привело к Победе» (Шпагин, 2005: 66). А вот в 1970-х, как верно отмечал А. Шпагин, военная тематика на экране приняла удобную для всех форму — перевоплотилась в приключенческий жанр (Шпагин, 2005: 83).

Вспоминая период кинооттепели, О. Ковалов подчеркивал, что раскол с Властью, отраженный и выраженный «Заставой Ильича» («Мне 20 лет») М. Хуциева, шел «по линии не социальных, а нравственных категорий: не «советизм — антисоветизм», а «идеализм — цинизм». Именно это разделение общества на романтиков и циников, людей веры и людей безверия, уязвило власть имущих сильнее, чем если бы то была традиционная социальная критика» (Ковалов, 2008: 66).

Анализируя знаменитый сериал Т. Лиозновой «Семнадцать мгновений весны» (1973) М. Адамович сравнивала главного героя «Мгновений…» — разведчика Штирлица с популярным суперагентом западных шпионских романов и фильмов Джеймсом Бондом, утверждая, что «Бонд-Штирлиц, подобно Осирису, возрождается с каждой новой серией и способен к возрождению бесконечному. Потому что он — просто функция, индексы которой можно менять и менять. В этом смысле оба суперагента имеют большое основание претендовать на статус героя в античном смысле слова. Три десятка книг, два десятка фильмов о Бонде ничего не прибавляют и не развивают в характере флеминговского персонажа. На протяжении двенадцати серий лиозновского фильма, вопреки внешней заявке на психологичность, характер советского разведчика остается статичным, заданным — на уровне досье, прочитанного еще в первой серии. Все серии (или книги) — не углубление характера, но иллюстрация к заявленной характеристике.

Суперзадача героя-функции — что-то вроде задачи рыцаря Георгия: побороть мировое зло в форме фашизма, коммунизма, терроризма, любого иного «изма». ... Иными словами, все подобные сериалы строятся на политико-национально-расовой проблематике и содержат в себе гигантские идеологические потенции. Очевидно, сама структура мифа, опирающаяся на бинарные оппозиции, идеально подходит для идеологической пропаганды, в частности, для формирования образа врага. Не потому ли и сегодня сага о Бонде пользуется несомненным успехом, как и почти пятьдесят лет назад» (Адамович, 2002: 78-79).

Своего рода краткую историю советского кино опубликовал на страницах журнала «Искусство кино» Ю. Богомолов (1937-2023). Перейдя далее к уже постсоветской истории отечественного кинематографа, он с прозорливой горечью отметил, что в эти времена возникла «новая Утопия. Мир снова грозит перевернуться и впасть в иррациональный идеализм. Если уже не перевернулся и не впал. Только теперь базисом сделается не киногеничная мифология, а пропагандистское телевидение, поддержанное троллеактивным Интернетом. Надстройкой, как и в советском прошлом, станет экономика. Инструментами манипуляции общественным сознанием окажутся патриотическая риторика и демагогическая геополитика. Впрочем, почему «станет», «окажется»... Это возможное будущее уже отчасти — наше настоящее. Предположительная Утопия на наших глазах становится Антиутопией. Но уже не в художественном претворении, а в режиме on line» (Богомолов, 2016: 113).

Теоретические киноведческие концепции

Теоретических статей о кинематографе в традиционном смысле такого рода текстов в журнале «Искусство кино» в XXI веке, увы, немного. Ушли в прошлое споры о киноязыке, монтаже и пр., столь привычные для XX века. Таким образом, на первый план вышли статьи культурологического свойства.

К примеру, культуролог М. Куртов опубликовал обстоятельную статью о феномене скуки в кинематографе. В ней он попытался парадоксально (и на наш взгляд, не очень убедительно) внушить читателям журнала, что даже «развлекательное кино не упраздняет скуку, так как она включена в сами условия кино. Такие фильмы лишь усыпляют скуку, организуя аффективное участие: зритель чувствует себя развлеченным в результате сдвига в настроении (переходя, по Хайдеггеру, от второго типа скуки к первому), но незаметно для себя продолжает скучать. Скука, гонящая людей в кинозалы, принимает там всего-навсего более легкие формы. Исцеляют же от нее те фильмы, которые намеренно ее углубляют. Парадоксально, что машина, будучи источником скуки, стремится ее же развеять. Развеять скуку она способна, лишь скрыто подчинив зрителя себе. ... Кино — первый культурный и общественный феномен, онтологической основой которого выступила скука. Поэтому в той мере, в которой скука есть «скрытое предназначение» современности, кино имеет своеобразную привилегию перед другими искусствами в деле раскрытия этого предназначения» (Куртов, 2009: 90-91).

З. Абдуллаева в своих теоретических посылах оказалась куда радикальнее, утверждая, что в кинематографе «усталость — в форме истерических вспышек или нервозности, не всегда экстатической, — образует тонкую красную линию, прошившую начало нулевых годов. ... «Левые» и «правые», авангардное искусство и консервативное, бедное и буржуазное, игровое кино и документальное — все перестало означать не только внятные — какие-либо смыслы. Оппозиции больше вообще не работают, оставшись риторическими фигурами речи, мало что объясняющими и в социальной жизни, и в художественной. И — уводящими не туда, где стоит подумать, попрактиковать. ... Сама реальность настолько изворотлива и лжива, что мифологические образы становятся более спонтанными и достоверными. А то и правдивыми. Частные мифологии поглощают какую-никакую реальность. В том числе и способ документации реальности, которая фальсифицируется не только на телевидении, но и в авторском — образном — «реальном кино». И которое, возможно, зондирует совмещение искусства (рождающееся во время монтажа) с не-искусством» (Абдуллаева, 2006: 51, 53).

Размышляя над проблемами киноискусства XXI века, С. Сивый полагал, что «в период, когда отчетливо наблюдается экспансия масскульта в заповедные зоны интеллектуального кино, автор вынужден искать компромисс между развлечением и эстетикой. Это единственная стратегия выживания искусства в условиях рыночной

глобализации. … Становясь кичем, искусство способствует неразборчивости вкуса меценатов. … Деньги стали в современных условиях гораздо более существенным препятствием на пути независимого или экспериментального кинематографа, чем, скажем, цензура» (Сивый, 2006: 73).

В этом контексте И. Сукманов с горечью отмечал, что в XXI столетии «водораздел между прокатным и фестивальным кино становится все более роковым. Теперь он обнаруживает не столько конфронтацию вкусов, сколько разрыв поколений. Пубертатные страсти кипят в мультиплексах. Природа человеческих поступков переведена на язык комиксов. Фантазии подменяют реальность. Жизнь как таковая в любых её проявлениях изживается с больших экранов, а вместе с ней изгоняется из залов и зритель, этот жизненный опыт впитавший. … В новейшем кинореализме маргинальный мир по-прежнему является главным объектом внимания. И не только потому, что в этой среде человек постоянно пребывает в пограничной ситуации, подвержен сильным страстям и как никогда естествен. Он представитель другого социума, являющегося для большинства зрителей terra incognita. И если реальность на экране предстает в своем неприглядном виде, интерес зрителя к ней мотивирован возможностью прожить опыт, которого у него нет. Нам хочется узнать другое существование, которого мы благополучно избежали или страшимся пережить. Под воздействием эмоционального стресса мы изживаем в себе наши комплексы и страхи перед враждебными жизненными стихиями. Чем более аутентична среда, тем более полно мы ее воспринимаем и трезво оцениваем» (Сукманов, 2013: 85, 89-90).

И. Сукманов обращал внимание и еще на одну кинотенденцию нового времени: «Смешение игровых и неигровых пространств в кино — это еще один шаг навстречу заветной мечте кинематографического искусства объять мир и видеть его объективно. Если каждый по отдельности вид кино не в силах справиться с этой задачей, то, возможно, объединив усилия, им удастся приблизиться к идеалу. … тяга к недостижимой киноправде по-прежнему остается одной из главных задач искусства. В постдокументальном и постигровом кино эта проблема решается при лобовом столкновении противоположностей факта и вымысла: если лжет одно, то другое действует ему в пику. Автор в таком случае старается занять позицию наблюдателя. И если дезориентированная публика вопрошает о морали, ей чаще говорят о том, что «современное искусство задает лишь вопросы, но не дает на них ответа». В поисках объективности современные авторы предпочитают дистанцироваться от изображения и при этом гипнотизировать его, не упускать его из виду, не отвлекаясь ни на какие побочные эффекты. Реальные шумы вместо музыки, мобильная ручная камера, следующая по пятам за персонажами и продлевающая действие вместо «американского» монтажа, естественные люди вместо заслуженных артистов — боевой арсенал реалиста, ставший едва ли не клише. Убийственно безэмоциональное пространство, вакуумная подушка, которая сохраняется между изображением и зрителем, подобна психологической атаке. Она-то и выводит публику из себя, заставляет ерзать, переживать — ничуть не меньше жанровых примочек» (Сукманов, 2013: 90).

К. Фокина в своей статье обратилась к редкой для журнала «Искусство кино» тематике — трансформации бренда в кинематографе (Фокина, 2007: 72-77), напомнив, что «в самых общих чертах бренд представляет собой известную торговую марку, которая имеет имя (название), логотип (визуальное изображение) и конкретные атрибутивные характеристики (свойства, качества, применение «брендовых» продуктов). Способ представления бренда на рынке называется его позиционированием. В зависимости от сферы применения, ценовой категории и функциональных преимуществ продукта формируется определенная, достаточно широкая группа его потребителей, именуемая целевой аудиторией бренда. Для взаимодействия бренда и его целевой аудитории, для его продвижения на рынке принято использовать разного рода символы — специальным образом организованные аудиовизуальные элементы, предназначенные исключительно для идентификации продуктов определенного бренда в ряду однородных продуктов. В качестве «про- движенческих» элементов широко используются легенды (красивые истории о зарождении и развитии бренда), которые ложатся в основу рекламно-информационной деятельности» (Фокина, 2007: 73).

Что касается «брендового» фильма, — считала К. Фокина, — «то его название в

первую очередь ассоциируется с эмоциями, полученными до, во время и после его просмотра, с тем, что о нем писали, что говорили, какие легенды ходили вокруг него, с главной сюжетной линией сценария, с теми приемами и образными решениями, которые сделали его ярким и самобытным, с его создателями и исполнителями, с теми крылатыми фразами, которые с экрана «ушли в народ» (Фокина, 2007: 77).

Философ и искусствовед Б. Гройс свою статью посвятил теории современного «авторского» (кино)искусства, считая, что оно «открыто не только рационально мыслящим гражданам..., но оно является пост-фукодианским и постделёзовским в том смысле, что не забывает и о безумии, и о детскости. ... Короче говоря, оно стремится интефировать в свою сферу то, что обычное общество интегрировать не может и не хочет. В этом смысле искусство является не элитарным, противопоставляющим себя широкой социальности, а еще более социальным, чем социум вокруг него. ... Такая суперсоциальность приводит к разрыву между художником или мыслителем и окружающей его средой. Но этот разрыв имеет свою причину не в элитарности, а как раз в более радикальной социальности художника, чем окружающая его социальность» (Гройс, 2012: 132).

Обращаясь же к кинематографу массовому, Б. Гройс был убежден, что «в то время как европейское кино в основном озабочено «человеческим, слишком человеческим», голливудский мейнстрим постепенно все более концентрируется на метафизической проблематике. Его интересуют боги, демоны, пришельцы из космоса и мыслящие машины. Героев этих фильмов преследует вопрос, кто или что скрывается под покровом видимого мира. Тем самым Голливуд переходит к тематизации — и одновременно радикализации — традиционной критики киноиндустрии. Как известно, эта критика порицает киноиндустрию за то, что она предлагает нам соблазнительную иллюзию, красивую инсценировку, задача которой — маскировать, утаивать, отрицать отвратительную реальность. Однако многие из последних голливудских фильмов утверждают нечто иное. Уже не кинематографическая «прекрасная иллюзия», а повседневный «реальный» мир предстают в них как своего рода инсценировка. ... Следовательно, на подозрение в эстетической манипуляции Голливуд отвечает реактивацией намного более древнего и глубокого метафизического подозрения, согласно которому весь окружающий нас мир может оказаться фильмом, снятым в каком-то потустороннем Метаголливуде. В этом случае любой голливудский фильм был бы более «правдив», чем любая действительность, ведь действительность обычно не обнаруживает перед нами ни своей искусственности, сделанности, ни своей обратной стороны. Напротив, новейший голливудский кинематограф, тематизируя свои методы, предлагает новую метафизику, интерпретирующую акт творения как студийное производство. И в этом отношении голливудское кино намного превосходит основную массу современной культуры. Ведь вопрос о том, прав или нет Голливуд со своим проектом метафизики, не столь важен по сравнению с тем фактом, что предметом внимания здесь вновь становится обратная сторона мира» (Гройс, 2005: 77).

На основе такого рода рассуждений Б. Гройс в итоге приходил к весьма острому и даже эпатажному для традиционной теории киноискусства выводу, что «все попытки теоретиков описать художественную практику как часть реальности кажутся неудовлетворительными, сколь бы интересными и оригинальными они ни были. Это касается и социологии искусства Бурдье, и системной теории (...две, наиболее модные сегодня, программно антиметафизические социологические теории)» (Гройс, 2005: 86).

Не менее парадоксальными были и выводы Е. Майзеля, исследовавшего феномен «кино и религии». По мысли Е. Майзеля, «религиозное кино свободно от веры, но выражает то, что с ней и возле нее происходит там, где она случается» (Майзель, 2012: 112).

Философ и киновед О. Аронсон решил с теоретической точки зрения исследовать проблему насилия на экране, считая, что «сам этот вопрос продиктован тем духом imitatio, в котором насилие уже присутствует в качестве определенной политики образов. Для этой политики проявление агрессии — лишь одно из тех многих аффективных проявлений жизни... Силы политики находятся в зависимости от агрессии и насилия, которыми подпитываются постоянно. Миметизм здесь носит двойственный характер: с одной стороны, «насилие неустранимо», в нем даже есть какая-то потребность, а потому

образы страдающих тел не могут быть исключены вовсе, с другой — они постоянно наделяются негативными характеристиками, демонизируются, осуждаются» (Аронсон, 2003).

При этом можно, наверное, согласиться с тем, что на экране «граница между позитивным и негативным насилием крайне нечеткая, плавающая. Она контролируется господствующими ценностями (идеологией), политикой, нравственностью. Эта граница — та театральная сцена, где разворачивается представление, которое с помощью технологий отождествления и политики образа говорит нам: смотри, вот оно — твое переживание. И мы смотрим. И мы соглашаемся и практически уверены в том, что переживание действительно «мое», что оно принадлежит «моему» телу. Так чувственность оказывается заложницей политики, в которой образы страдающих тел выступают заместителем неподконтрольных власти желаний и переживаний. Эти образы не только репрезентируют насилие, демонстрируют его опасность и угрозу, но и отвлекают внимание, локализуя насилие в области природной агрессивности, скрывая насилие, исходящее от самого политического и социального порядка, принимающее форму «желаемых запретов», а порой и «сладких ограничений». Когда при очередном стандартном повороте мелодраматического сюжета у зрителя наворачивается слеза или когда улыбка ребенка в рекламе йогурта вызывает запрограммированное умиление, то мы присутствуем при той самой политике образов, контролирующих и формирующих нашу чувственность, которая насильственна не в меньшей степени, чем ею же созданные негативные образы агрессии» (Аронсон, 2003: 86-88).

Продолжая тему экранного насилия, культуролог Е. Барабан писала, что в российском кино о войне последних десятилетий эмоциональные и этические послания узаконены «позиции прагматического индивидуализма, а носителями чувства патриотизма являются отдельно взятые индивидуумы, не объединенные и не объединяемые в единство, пропагандировавшееся советским прочтением войны. Модели переработки советского дискурса войны в постсоветских фильмах разные. Это и эстетическая эклектика на фоне анахроничной идеологии, и выворачивание наизнанку идеологии и эстетики советских фильмов о войне, и выстраивание элементов сюжета в жанре фэнтези, и использование стилистических и жанровых элементов советской киноповести о войне для пересмотра ключевых тропов советского представления о войне. Анализ способов моделирования советского прошлого в новых фильмах помогает осознать исчезновение ранее единого восприятия и воспроизведения войны, а также то, что ностальгия по советскому прошлому на самом деле занимает довольно ограниченное место как факт постсоветской культуры» (Барабан, 2012: 83).

Размышляя на тему этики и эстетики войны на экране, Д. Голынко-Вольфсон (1969-2023) подчеркивал, что «признание и легализация производимых сверхдержавами жестов гуманитарного вмешательства существенно видоизменяют систему гуманистических принципов, определяющих и теорию войны, и практику боевых действий. Традиционный военный гуманизм опирался на высказанную в гегелевской философии истории идею гражданского общества и соответствующее ей представление о суверенитете личности. Финальной целью военного конфликта, будь он вызван территориальными претензиями или религиозным рвением, будь он освободительным или захватническим, являлось отстаивание норм национального суверенитета и стандартов человеческой автономности. То, что движение к этой «святой» цели сопровождалось утверждением демонической воли полководца или абсолютного господства правителя, всегда привносило в риторику военного гуманизма эффект противоречивой двойственности. … Война сегодня подразумевает уже столкновение не (более или менее) равноправных армейских группировок, а военной машины развитой сверхдержавы с несоразмерными ей по силам отрядами повстанцев из экономически отсталых регионов. … Доктрина гуманитарного вмешательства сделалась главенствующей военной стратегией в период бомбардировок Югославии. Но пропагандировать ее военные эксперты принялись еще в начале 90-х годов, после окончания «холодной войны» и падения «железного занавеса», когда мир стал однополярным… война превратилась из реального события в медийное шоу, транслируемое по спутниковым сетям» (Голынко-Вольфсон, 2004: 100-103).

Таким образом, и в кинематографе, и в реальности «в идеологии и тактике

современной войны метаморфозам подверглась одна значимая деталь: теперь исчез фактор защищенности (конституцией или уставами ООН). Теперь потенциально любое государство, уличенное в провинностях перед мировым сообществом, может подвергнуться превентивному военному удару или акту возмездия. ... Проблематика гуманизма фигурирует в качестве непременного ядра многих документальных или игровых изображений войны. Ведь их авторам волей-неволей приходится смягчать и рационализировать абсурд и хаос, отличающие реальный, эстетически неприукрашенный ход войны. Структура батального повествования — и диегезис военного боевика — основана на точно просчитанном стяжении (или расторжении) двух планов: высокого символического плана милитаристской риторики и несимволического плана, где ужас и страдания неотчуждены, а отдельный человек — не более чем пушечное мясо. Режиссерская трактовка и оценка войны подчинены неустойчивому балансу, найденному автором между патетикой войны, ее Символическим, и безумием войны, ее Реальным... В военных драмах физиология и натурализм парадоксальным образом либо почти изгнаны, либо значительно приглушены, зато идеология буквально въедается не только в героизированные реплики персонажей, но и в их телесную пластику. Конфигурация армейского опыта в жанре военного триллера задается тем или иным соотношением двух неразрывных планов — героики и безумия войны, ее Символического и Реального; это же соответствие предопределяет модель гуманизма, преобладающую в определенный исторический период» (Голынко-Вольфсон, 2004: 103-104).

Обращаясь к влиянию масс-медиа в целом, Д. Голынко-Вольфсон писал, что «ультраскоростной рост телекоммуникационных технологий способствует тому, что гуманистические взгляды становятся относительными, присваиваются телевидением, рекламой или политическим пиаром и начинают перекраиваться в угоду рыночным интересам. ... Возможно, эпоха информационно-компьютерных войн, когда за регулярностью атак и количеством «жертв» можно заинтригованно следить из комфортного кресла перед телевизором или прикупив игровую приставку к персональному компьютеру, затянулась бы надолго. Если бы не натовские бомбардировки в Югославии, 11 сентября, свержение режима Саддама Хусейна в Ираке и многое другое... Война неожиданно предстала не смешным и шуточным, а серьезным, слишком серьезным «мероприятием», отсылающим к персональной ответственности всех и каждого. Она неожиданно перестала быть чудовищной аномалией, вытесненной на культурную периферию; вместо этого она претендует на роль повседневной нормы, получив циничное «имя» контртеррористической операции и распространившись повсеместно» (Голынко-Вольфсон, 2004: 106-107).

В рамках теоретического осмысления феномена сериалов А. Королев напомнил читателям журнала, что «появление мексиканских сериалов породило новый феномен существования — мягкую наркоманию «мыльных опер». Миллионы домохозяек живут от серии к серии. ... В чем же смысл этой неистовой страсти? Все в том же — не жить собственной жизнью. Мы желаем жить там! Не побираться в закоулках своей обыкновенной судьбы, не плутать в стареющем теле, а снова и снова проживать судьбу без себя, вне собственной участи, в молодом теле, в пространстве яркой любви. ... виртуальное чудовище инобытия начинает всплывать со дна вселенной, чтобы проглотить людской род. Еще один век генетики или техногенетики — и человек сможет проживать жизнь на уровне чипа, подключенного к виртуальной реальности. И уверяю вас, в этом развитии общества нет никакой бесчеловечности и дегуманизации. У человека появится возможность выбора из нескольких вариантов бытия. Первый — жизнь внутри чужих судеб... Второй вариант — реальная судьба в режиме реального времени. Эту участь выберут единицы, те святые, которые будут творить программное счастье для спящего миллиарда. ... Но все же наиболее вероятен третий путь — смесь двух форм бытия — реальной и воображаемой. Симбиоз возможного и невозможного» (Королев, 2001: 47).

Свою теоретическую статью социолог К. Богословская посвятила теме взаимоотношения сериалов и аудитории (Богословская, 2007: 93-103).

Здесь она, думается, весьма резонно подчеркивала, что «главной метафорой, которая характеризует многочисленные способы того, как современный зритель воспринимает сериалы, можно признать их, сериалов, существование в качестве альтернативного эмпирическому мира. Постоянная аудитория начинает жить в

«мыльных операх» именно таким — и в первую очередь таким — образом, что подтверждают многолетние данные фокус-групп. И это верно не только в отношении сериалов — телевизионный поток во многом воспринимается как один бесконечный сериал, основным свойством которого является «переключение реальности» с обыденной на телевизионную. На примере сериалов этот феномен проявляется особенно четко: «мыльные оперы» многие зрительницы называют своей «второй семьей», в мире прайм-тайма судьбы героев ведь не исчерпываются романтическими отношениями, а включают в себя более широкий контекст — это судьбы глубоко небезразличных тебе друзей. ... волшебных историй в прямом смысле — с введением в сюжеты сериала «нереального», мистического, сказочного содержания — на российском ТВ парадоксально мало. Сериальные «сказки» строятся не на фантастическом, а на реальном, подчас и квазидокументальном материале, и это отвечает осознаваемым и неосознаваемым желаниям зрителей» (Богословская, 2007: 93).

При этом мы согласны с тем, что «разнообразием мифологических вечных сюжетов сериалы не блещут. Из огромного спектра чаще всего используются три метасюжета: «Золушка» (героиня, которая после больших страданий обретает наконец свое счастье в лице прекрасного принца...), «Робин Гуд» (герой, восстанавливающий социальную справедливость путем «экспроприации» незаконных богатств), «Богатые тоже плачут» (свидетельство, что у сильных мира сего тоже есть проблемы, гасит зависть и, как следствие, социальную агрессию)» (Богословская, 2007: 103).

Основываясь на многолетних социологических исследованиях, К. Богословская приходит к выводу, что для массового успеха «сериальный мир должен, во-первых, обладать «обще-телевизионным качеством»: внятный и прозрачный сюжет, сильная интрига, яркие образы персонажей, хорошая игра актеров. ... Во-вторых, и это не столь очевидно, сериальный мир захватывает чувства и мысли зрителей, если в нем понятным, прозрачным языком говорится о человеческой судьбе в перспективе ее предельных категорий — жизни, смерти, любви. Они важны и узнаваемы людьми вне зависимости от конкретного времени и пространства, в котором происходит действие сериала. Их можно описать, используя классические архетипы Юнга: «герой» и «тень», «анима» и «анимус». В прямом переводе на язык сюжета это отношения между героем и антигероем, между мужчиной и женщиной. ... Наличие в сериальном мире описанных качеств является для его успеха условием необходимым, но недостаточным. ... Над сюжетом сериала... находится «надстройка»: те идеалы и ценности, к которым стремятся его герои и которым следует сериальный мир в целом. Эта надстройка организует то, что принято называть базовыми сообщениями сериала, поскольку отвечают на вопросы, для чего живут герои сериала, что они делают и как вообще устроена жизнь. В случае сцепления этих двух миров — сериала и зрителя — именно надстройка становится фундаментом успеха» (Богословская, 2007: 94-95).

Мы разделяем мнение К. Богословской, убежденной, что «очертания успешного сериального мира, его идеалы и ценности должны соответствовать содержанию коллективных представлений, в пространстве которых живет большинство зрителей, тем «мифам», которые осознанно — а чаще неосознанно — разделяет его аудитория. Эти коллективные представления говорят не о том, какой мир есть на самом деле, а каким, исходя из них, он мечтается, каким должен был бы быть. Иными словами, они очерчивают конструкции сказки, которая на узнаваемом материале воплотит скрытые ожидания зрителей. Так возникает то «мифологическое качество» сериала, которое и определяет, будет он событием или пройдет незамеченным, несмотря на его высокое «телевизионное качество». ... Базовые метафоры успешного сериала должны соответствовать тем течениям культурных и общественных настроений, которые преобладают в данный момент в обществе. Но при этом соответствовать им не прямо, а таким образом, чтобы зритель, сидящий у телевизора, продолжал оставаться в пространстве символической безопасности — лично ему, его картине мира, ценностям, идентичности в момент просмотра ничего не должно угрожать» (Богословская, 2007: 95).

Последний фактор весьма важен, так как «появление в сериале бьющей в глаза реальности или актуализация им слишком болезненных тем современности немедленно сказывается на его популярности... Зритель не хочет, чтобы ему напоминали о его беззащитности, близости смерти и других экзистенциальных проблемах. Сериальные

миры призваны эту базовую тревогу потушить, а не разжечь. Горькая правда, развенчивающая иллюзии, зрителям сериалов не нужна. ... Однако и полное выключение из сериальных миров тех частей реальности, которые вызывают тяжелые ассоциации и будят базовую тревогу, также не получается — сериалы при этом теряют актуальность и зрители говорят о них уже разочарованно… Чтобы сериал имел успех, нужно, чтобы он точно соответствовал самым насущным в этот момент общественным представлениям, но при этом не возбуждал базовую тревогу» (Богословская, 2007: 97).

Впрочем, о сериалах журнал «Искусство кино» охотно писал и в 1990-х. Реально же новым теоретическим трендом журнала в XXI века стал анализ феномена Интернета и виртуальной реальности.

Характерно, что уже само название статьи исследователя медиа Л. Мановича — «YouTube и будущее теории кино» — было своего рода вызовом прежним преставлениям о киноведении.

Л. Манович писал, что «наличие «больших данных» (big data) очень важно для исследования кино как вида искусства. Под словом «кино» я здесь понимаю не только кино студийное, но также и видео, выпускаемое блогерами, музыкальные клипы, образовательные ролики, рекламу и т.д. Всю эту продукцию (при понятном различии) объединяет использование параметров и ресурсов кинематографа – то есть то, что мы и называем кинематографическим языком. Возникновение социальных медиа в 2000-е годы, а также постепенная оцифровка произведений прошлого произвели в изучении культуры настоящую революцию. ... Вторая общая черта этой новой парадигмы – использование статистических методов. ... Статистическая теория кино была предложена Дэвидом Бордуэллом еще в 80-е годы прошлого века. Он предложил описывать язык классического Голливуда не как набор правил, формул или рецептов, а как статистические закономерности. ... Насколько я знаю, эта очень интересная идея не получила дальнейшего развития в киноведении. Но, так как сегодня статистический подход стал стандартным для изучения культуры через анализ «больших данных», такая теория выглядит достаточно привлекательно… Если нас интересует изучение художественных языков кино в его сегодняшних проявлениях (включая всевозможные жанры и формы того, что так широко представлено на YouTube), сегодня у нас есть для этого воистину уникальные возможности. ... Наличие миллиардов видеоклипов и фильмов в сети означает, что потенциально мы увидим не просто какой-то один язык кино, а множество разных диалектов, их различия и все многообразие форм этих языков. В отличие от натуральных языков, число которых на планете быстро сокращается, в мире медиа мы наблюдаем постоянное расширение и возникновение новых диалектов и гибридов. И, наверное, нет другой такой платформы, где представлено такое их разнообразие, как на YouTube. Этот видеохостинг можно сравнить с огромным мегаполисом, в котором живут люди, говорящие на многих сотнях языков, влияющих друг на друга. Но если в натуральных языках изменения могут занимать столетия, десятилетия или годы, то современные медиаязыки способны меняться гораздо быстрее. Эта скорость изменений дает нам дополнительный повод, чтобы изучать их и лучше понять параметры человеческой креативности. В том числе то, как на нее влияют глобализация, развитие медиатехнологий, доступ к культурному наследию прошлого и к бесконечному числу произведений современности, использование машинного обучения для поиска и рекомендаций и многие другие факторы, определяющие специфичность нашей кинотехнической цивилизации» (Манович, 2021: 12-13).

Таким образом, теоретический подход и прогноз Л. Мановича противоречил не только всем прежним представлениям о «классическом» киноведении, как о науке, изучающей, прежде всего, теорию и историю художественных вершин киноискусства, но и теснил более «новые» (в том числе – локальные) теоретические подходы в науке о кино, связанные с семиотикой, гендером, фрейдизмом и т.д.

Словно продолжая размышления Л. Мановича, кинокритик В. Лященко утверждал, что YouTube стал платформой для киноведения с миллионной аудиторией (Лященко, 2021: 32-35), так как «многословные или бессловесные, намекающие или разжевывающие видеоэссе объединяют аналитическое с чувственным. Объясняя, они завораживают, погружают в просмотр, уподобляются тому, о чем говорят, то есть превращаются в метакино. И в таком качестве оказываются востребованы миллионами

зрителей… Вряд ли все эти зрители собираются снимать собственное кино, но материал киношкол, поданный таким образом, их увлекает. Что, кстати, заставляет дистрибьюторов фестивального, авторского, независимого и т.д. кино думать об этих людях как о своих потенциальных потребителях. … Видеоэссеистика не заменит кинокритическое письмо, нет такой задачи, но она существенно обогащает восприятие по обе стороны YouTube-окна. И тот, кто садится за цифровой монтажный стол, чтобы разобрать очередной режиссерский прием, и тот, кто ждет выхода очередного ролика с таким разбором, делают разговор о кино содержательнее» (Лященко, 2021: 35).

Однако в этой связи О. Аронсон обращал внимание читателей журнала и на отрицательные стороны просмотра видеофайлов в YouTube, так как «возникает резонный вопрос: что в большей степени мы сегодня должны ассоциировать с кинематографом – фильмы-произведения, составляющие его историю, или же растиражированные плохие копии, фильмы, деформированные специальными программами, подвергшиеся цензуре, раскромсанные на фрагменты и заново скрепленные в многочисленных видеообзорах?» (Аронсон, 2021: 16).

При этом в современной аудиовизуальной сфере (включая интернет) «нет никакого «внутреннего цензора» (то есть собственной морали), который может запретить … [автору] использовать то или иное выразительное средство. Мораль никогда не принадлежит субъекту, но всякое «я» включено в мир других, в котором силы морали действуют наряду с другими (экономическими, эротическими и т.д.), структурируя «я» в качестве субъекта. Но даже если предположить наличие «внутреннего цензора», то тогда все равно не ясно, каким образом он может запретить что-то другому? В любом случае введение «внутреннего цензора» означает тотализацию этических принципов, признание некоторых ценностей незыблемыми, всеобщими, божественными» (Аронсон, 2001: 81).

Размыляя на аналогичную тему, Л. Узарашвили напоминала, что «сам факт того, что YouTube не производит контент – как это делают телевидение или киностудии, – создает впечатление, что он ничем не управляет и не участвует в формировании содержания своей платформы. Но он манипулирует создателями контента, чтобы результат их работы удовлетворял ожиданиям желаемого сегмента аудитории. … Таким образом, с одной стороны, вполне очевидно, что миф о безусловной прогрессивности YouTube строится по большей части на демократической идеологии, которая встроена в позиционирование компании как платформы с лозунгом broadcast yourself («транслируй себя»). Несмотря на это обещание, алгоритмы платформы работают противоположным образом – дискриминируя непродаваемый контент и выводя в лидеры конформные блоги, которые могут зарабатывать или уже зарабатывают на рекламе. С другой стороны, усилиями конкретных людей в результате выполнения менее прибыльной и более скрупулезной работы в YouTube действительно появляются «пузыри» альтернативного контента, направленного на создание более демократического и прогрессивного будущего. Это заслуга людей, а не самих технологий, которые скорее сопротивляются такой практике, нежели поддерживают ее» (Узарашвили, 2021: 42, 44).

На негативных свойствах интернета сосредоточился Д. Голынко-Вольфсон (1969-2023), подчеркивая, что «в эпоху высоких технологий именно электронные медиа … делаются генераторами беспричинной паники и суеверной боязни Сетевое сознание, привыкшее безмятежно странствовать по исхоженным трассам Интернета, подчас оказывается травмировано неожиданным для него и ошеломляющим амплуа Сети. Амплуа адской машины, занимающейся эманацией зла не из корыстных или нравственных побуждений, а по собственным, не подлежащим расшифровке, инфернальным прихотям. Тревога делается психотическим камертоном современного человека, разглядевшего в Интернете резервуар таинственного, жестокого и неподвластного, но не сыскавшего способ это таинственное обуздать и приспособить для своей выгоды. Любые попытки дать этому таинственному естественнонаучные объяснения, применить к нему этическую шкалу или ввести в моральные рамки, а также призвать виртуальное к сознательности, смехотворны и загодя обречены на фиаско — вот что диагностирует современный кинематограф» (Голынко-Вольфсон, 2003: 96).

Киновед М. Теракопян полагала, что «цифровое изображение изменяет наше ощущение необходимой связи между камерой и внефильмовой реальностью. Присутствие того и другого уже не является абсолютно необходимым. Теперь

«сфотографировать» то, что невозможно увидеть, стало намного проще. Компьютерные технологии преобразуют изображение в пиксели, которые можно с легкостью трансформировать, перерабатывать, изменять. Стирается линия между анимацией (которая создает образы там, где их вообще прежде не было) и монтажом (который занимается перестановкой фрагментов событий, произошедших перед камерой). Когда художник получает возможность легко манипулировать цифровым изображением либо в целом, либо покадрово, фильм превращается в серию рисунков. Возможность вручную рисовать на оцифрованных снимках — это весьма серьезное изменение в статусе кино, парадоксальным образом возвращающее «искусство движущихся изображений» к его истокам» (Теракопян, 2007: 71).

Теоретическая статья Е. Майзеля «Стадия зеркала: VR и кино» фокусировалась на феномене виртуальной реальности (Майзель, 2019: 169-182).

В ней Е. Майзель писал, что хотя данная технология вошла в бытие человека XXI века, «общественным культурным событием виртуальные фильмы или арт-объекты не стали… Кинематограф не боится VR и готов съесть его со всеми потрохами, но есть одна маленькая деталь… – способность зрителя тем или иным образом участвовать в действии картины. Безусловно, по своей значимости такая трансформация, если она произойдет, не уступит ни проблеме звука, ни даже дигитализации, поскольку речь идет о смене базовой и до сих пор остававшейся неприкосновенной схемы потребления: из сеанса просмотра, наблюдения фильм превращается в сеанс активного квеста. С одной стороны, это новшество, думается, гарантирует востребованность нормального «наблюдательного» кинематографа (точно так же, как с приходом кино и ТВ выжили и живопись, и фотография), с другой – сам этот переход радикально изменит функции не только зрителя, но и образа и, возможно, вообще всей образной системы того, что мы называем кинематографом сейчас» (Майзель, 2019: 181-182).

Тот же Е. Майзель далее отмечал современная «видеомасса» всё чаще обращается к тематике «всё новых и новых меньшинств, ранее игнорируемых киноэкраном или представленных на нем искаженно, подключились гомосексуалы, квир-публика, цветные и этнические меньшинства, представители постколониальных обществ и далее вплоть до людей с той или иной инвалидностью. К настоящему моменту этот процесс не завершен, его логика и пафос далеко не исчерпаны, но к началу нулевых годов нашего века он достигает своеобразного пика в открытии заново наших животных соседей по планете с их субъектностью, с их временем, с их выразительным молчанием…, от которого давно отказался человек, познавший необходимость труда, а с ним и горечь отчуждения» (Майзель, 2020: 101).

Что касается теоретических подходов к российскому кино, то здесь в полном соответствии с «западным критическим взглядом» на Россию М. Липовецкий утверждал на страницах журнала «Искусство кино», что «сегодняшняя культура пытается избавиться от советского наследия, понятого как провал в архаизирующую дикость, и вернуться в модерность. Но, во-первых, модерность неоткуда взять, кроме как из советского же опыта. Во-вторых, эти попытки накладываются на постмодерные веяния, идущие как из собственного эстетического андерграунда, так из широко распахнутых дверей на запад — в постмодерную Европу. Если постмодерное сознание предлагает непрерывную проблематизацию и деконструкцию норм и абсолютов своей культуры — в том числе и с точки зрения других сознаний, — то, например, отчетливая ностальгия по империи и имперскому величию, характерная не только для старшего, но и для младшего поколения кинорежиссеров… не могла не встать на пути, допустим, у постколониального дискурса. Казалось бы, он должен естественно сопутствовать распаду империи, но не сопутствует, потому что не сопровождается — по крайнем мере, в русской культуре — критической рефлексией по поводу колонизационной роли этой самой культуры; напротив, неизменно обиженными и угнетенными в массовом сознании и в наиболее массовых произведениях… предстают именно Россия и русские» (Липовецкий, 2003: 79-80).

В рамках той же тематики теоретического осмысления процессов в постсоветском кинематографе Е. Майзель вполне резонно отмечал, что «в новейшем российском кино — в виде реакции на эти социально-исторические травмы — отчетливо выделяются именно постутопические настроения, а иногда и полная редукция утопического измерения

вообще — в той мере, в какой таковая возможна. … Итак, в общем и целом молодое российское кино постутопично. Если и возникает в нем какой-либо утопический мотив — как надежда на лучшее, как поиск героем себя, как вера в определенные пути самореализации, — то чаще всего это бегство. Современные герои верят в побег — из общества, из мегаполиса, из деградировавших городских (то есть, попросту, общественных) отношений» (Майзель, 2010: 35).

Однако при всем том в российском кино первых двух постсоветских десятилетий, по мысли Е. Майзеля, отсутствовали «картины на многие горячие, больные темы, и это тоже синдром постутопического состояния духа. В частности, у нас почти не снимаются фильмы о ценности свободы, хоть индивидуальной, хоть общественной. Подспудная апология либерализма прослеживается лишь в ретрополотнах об оттепельно-застойно-перестроечной действительности, то есть о тех последних трех десятилетиях СССР, когда «Запад» символизировал для наших расслабившихся соотечественников такие дефицитарные в их мире блага, как свобода слова, стиля, образа жизни, приобретений и путешествий… Отсутствует честное социалистическое кино в духе какого-нибудь Кена Лоуча. … Отказ молодых авторов от многих актуальных тем, подчеркнутая «безыдейность» и ускользание от четких смысловых акцентов суть следствие ригидности нашего общего постшокового состояния. Все эти лакуны — результат огромного общественного разочарования, масштаб которого нам еще предстоит осмыслить» (Майзель, 2010: 35, 39).

Статьи К. Разлогова (Разлогов, 2002: 83-92) и Н. Сиривли (Сиривля, 2001: 69-76) были посвящены попытке постсоветского кино отразить на экране гламурную жизнь так называемых «новых русских», которая в минимальной степени соприкасалась с уровнем бятия обычных российских граждан. В этой связи И. Манцов полагал, что российским кинематографистам «требуется всего лишь внимательно приглядеться к социальной реальности своей страны, по мере сил и таланта отразив ее на кино-, телеэкране. Все. Никаких формальных изысков, никакой такой гениальности истребуется. Всего лишь по-честному вглядеться. Не в бездны своего подсознания (кстати, абсолютно предсказуемого, как и подсознание почти любого человека или как современное российское кино), а в бездны повседневной действительности. Обещаю, к вам моментально потянутся отборщики крупнейших западных фестивалей, отечественные зрители и даже хитроумные продюсеры с большими финансовыми возможностями. Потому что правда всегда стоит дороже. Дороже, чем что бы то ни было. К сожалению, в России эта точка зрения до сих пор непопулярна» (Манцов, 2002: 73).

В этом плане интересна статья этнолога Е. Романовой, посвященная исследованию мифопоэтического хронотопа якутской визуальности (Романова, 2021: 38-45) в контексте именно отражения ею реального мира. В частности, Е. Романов писала, что «магия якутской речи, зыбкость и текучесть времени, проницаемость профанных и сакральных границ, перетекание пространств и символов, обращение к культуре воспоминаний, онтологическая симметрия как организация мира, множественность выбора, сотворчество – эти составляющие традиционной ментальности якутов задают новую визуальную программу эстетических переживаний. Осмысление авторских ландшафтов воображения и преображения реальности раскрывает киноязык якутского кинематографа как явления сопространственности. Его знаковая система демонстрирует пространственную перспективу, а трансцендентальное свойство взаимного перетекания пространства и времени, характерное для архаичных традиций, создает особый мифопоэтический язык визуального нарратива. Один из ключевых визуальных приемов якутского авторского кино – метафорическая модель описания внутреннего мира героя посредством ландшафтных топосов. Обращение режиссеров к пространственным образам-архетипам имеет внутреннюю логику и отсылает к традициям национальной культуры. Опыт визуализации пространства в культуре саха можно представить как определенную медиаархеологию. Визуальный метод наложения одного культурного пласта на другой, где прошлое прорывается через новое, для якутского кино становится окном в современный мировой кинопроцесс» (Романова, 2021: 44-45).

Дискуссии о проблемах кинематографа и общества

Никогда ранее в журнале «Искусство кино» не было такого количества дискуссий, как в первые два десятилетия XXI века. В значительной степени они были посвящены

общественно-политическим проблемам, однако, в неменьшей степени — проблемам кинематографа.

К примеру, в ходе дискуссии «Кинопрокат: миссия (не)выполнима?» (Кинопрокат…, 2002: 5-18) главный редактор журнала «Искусство кино» Д. Дондурей (1947-2017) напомнил, что «экономика производства существует у нас в полном отрыве от экономики проката. Российские продюсеры все свои экономические интересы реализуют на этапе создания фильма. Это все равно, что делать ботинки не для того, чтобы их носили, а колбасу не для того, чтобы ее ели. Несколько премьерных сеансов в нескольких кинотеатрах не могут возместить реальные производственные затраты. Известны лишь единичные случаи окупаемости российских фильмов… Итак, производство у нас существует в ненормальных условиях, а хорошие кинотеатры при этом есть, зрителей становится все больше, доходы от проката растут. … С 1988 года кинематографисты твердили: вся беда в том, что, принимая новую модель кинематографа, мы упустили прокат, отдали его в «чужие» руки, местным властям. Теперь понятно, что это было единственно правильное решение. Прокат сегодня уже «выздоравливает», а производство — на грани полного краха. Я имею в виду качество российских картин, востребованность их у платежеспособной аудитории. Мы не только не умеем снимать массовое, коммерческое кино, мы разучились снимать» (Кинопрокат…, 2002: 6).

В ходе еще одной дискуссии Д. Дондурей отмечал, что в данной ситуации он видит «трех заказчиков, достаточно мощных и количественно, и по авторитету, и по экономике. Самый влиятельный из них — публика коммерческого, большей частью американского, кино… Эта аудитория удваивается практически ежегодно, составляет основной контингент театрального проката и кормит всю нашу киноиндустрию. … Второй сегмент аудитории — те постсоветские люди, которые живут в основном воспоминаниями о прошлом, явно или косвенно ненавидят сами принципы нынешней жизни. Они ориентированы на кино, которое можно назвать коммерцией в старом понимании. Не ходят ни в новые, ни в старые кинотеатры, но просиживают у телевизора, наблюдая за чередой неразличимых один от другого сериалов. Они, конечно же, любят советское кино… Но у кино, рассчитанного на такую аудиторию, нет перспектив ни в кинотеатрах, ни на видео, поскольку по своему содержанию, по закодированным «версиям реальности» оно может жить только в телевизоре. И, наконец, третья часть аудитории — профессионалы и те любители кино, кто способен воспринимать авторский кинематограф, кто возлагает на него все свои ожидания. … Таких зрителей, конечно, немного, но они очень влиятельны, поскольку через институт критики держат в своих руках оценку современного кино. Их представители сидят в жюри всех европейских кинофестивалей и делают там погоду. Одна из существенных, … стратегических, проблем современного российского кино состоит в том, что эти аудитории практически не соприкасаются. Каждая живет своей жизнью и по-своему смотрит на мир, на функции кино. Получается, что наш кинематограф обращается сегодня буквально к трем разным нациям, несмотря на то, что эти люди живут в одной стране и говорят на одном языке» (И вот…, 2004: 5-6).

Примерно на такие же позиции занимал Д. Дондурей в ходе дискуссии под названием «Код неизвестен» (Код…, 2004: 99-108), добавив к этому, что «в России идет невероятный бум телесериалов, которые составляют 20 процентов всего эфира, а вместе с игровым, документальным кино и анимацией кинопоказ в целом — это 54 процента. … Не так просто выгнать с телеэкрана «Скорую помощь» или «Секс в большом городе», «выставить» лучшие мировые сериалы из нашего прайм-тайма, но это же произошло: российские сериалы победили» (Код…, 2004).

В спор с Д. Дондуреем вступил киновед В. Фомин: «Формулировка дискуссии меня поразила: «Код неизвестен». А он-то как раз известен! Это код русской художественной традиции, которая, вопреки официальной идеологической давиловке, в наше отечественное кино вошла, пусть в ограниченном, урезанном объеме. И все наше кино держалось на ней. С началом перестройки мы потеряли этот код. Система художественных ценностей, что довлеет над нашим кино сегодня, есть нечто подражательно-космополитическое. Чуждая нам система ценностей, которая завела нас в тупик, не только не уходит, напротив, она впитана большинством молодых российских кинематографистов» (Фомин, 2004: 101).

К 2005 году ситуация в кинопрокате начала меняться в связи с появлением нескольких кассовых российских хитов. И эти перемены в 2005 году журнал «Искусство кино» отразил на своих страницах в дискуссии о киноблокбастерах (Блокбастер…, 2005: 6-23).

В начале дискуссии Д. Дондурей справедливо отметил, что «ещё полтора года назад в России не было фильмов, которые можно назвать блокбастерами: с большим бюджетом, звездами, спецэффектами, полноценной рекламой, — фильмов, которые могут конкурировать в нашем прокате с продукцией Голливуда. Вместе с появлением «Ночного Дозора» началась новая эра… В результате только за один год отечественный кинематограф в три раза увеличил свое присутствие в годовой кассе российского бокс-офиса. И если в 2003 году сборы составляли не более 5 процентов, то в 2004 году наши фильмы собрали уже 15—16 процентов, а это уже серьезные цифры. Если в 1997 году наш кинотеатральный рынок оценивался в 8 миллионов долларов, то в 2005 году сборы составили по меньшей мере 370 миллионов. Темпы роста в этой отрасли за шесть лет таковы, что даже нефтяная и газовая промышленность ничего подобного не знают. … [но], несмотря на то что российский кинематограф продвинулся благодаря нескольким блокбастерам, увеличил свое присутствие на экранах, он в целом все же почти не поколебал американцев, которые продолжают стабильно получать до 80 процентов всех сборов в нашей стране» (Блокбастер…, 2005: 6-7).

Ю. Богомолов (1937-2023) в своем выступлении обратил внимание на проблемы киноглобализации и роли кинематографической массовой культуры в российском обществе: «Мне кажется, что нашему кинематографу предстоит действительно очень сложный, трудный, противоречивый путь. В конце концов, в чем отличие XX и начинающегося XXI века от предыдущих эпох? В прежние времена высокая культура, её жанры были на виду, являлись презентативными, а низкие — существовали и развивались на полях массовой высокой культуры. Существовали, развивались, но к ним относились снисходительно. Сейчас же произошла рокировка, которая состоит в том, что массовая культура стала, как ни странно, в центре всей культуры, а авторская существует на её окраинах» (Богомолов, 2005: 20).

В ходе дискуссии под названием «В поисках смысла: новый патриотизм» (В поисках…, 2006: 5-25) Д. Дондурей отметил парадоксальную ситуацию, сложившуюся в России к началу XXI века: «процессы обновления население нашей страны воспринимает как неправедные, неправильные, невыносимые. В результате понимание происходящего абсолютно неадекватно тому, что происходит в самой реальности. Люди, уже много лет действующие в условиях рынка, воспринимают частную собственность (есть масса социологических исследований на эту тему), в сущности, очень негативно. … Предприниматели — в телевидении, в воображении, а значит, и в самой жизни — представляются исключительно в качестве бандитов. Это закреплено в более чем двух тысячах серий, снятых за последние три года, в большей части девятисот фильмов, созданных после 91-го года. Интеллектуалы и художники не предложили практически никаких продуктивных моделей, помогающих соотечественникам адаптироваться к новой жизни. … В сознании людей выращена целая мировоззренческая система, в соответствии с которой труд, творчество, активность не являются ценностями» (В поисках…, 2006: 7). С другой стороны, по мысли Д. Дондурея, кажется странным, что в России XXI века патриотизм ассоциируется в основном с войной и спортом в ущерб «мирному пониманию патриотизма в огромной и сложной мирной жизни» (В поисках…, 2006).

Киновед и культуролог К. Разлогов обратил внимание на то, что возможности воздействия государства и художников на процессы реальной культурной жизни минимальны, так как «речь, действительно, идет о неких неосознаваемых силах и влечениях (Юнг это называл «коллективным бессознательным»), которые рано или поздно приводят к одним и тем же результатам, несмотря на то, что все участники социокультурного действа вроде бы хотели привести общество к чему-нибудь совершенно другому. Кажется, что в структурах социальных связей воспроизводятся какие-то устойчивые структуры психики. Как бы мы ни пытались взломать их и заставить повернуть в другую сторону, это не удается. Удается лишь подмывать их, подкапывать, иногда даже взрывать, но спустя десятилетия опять строится новодел, такой же, каким он

был» (В поисках…, 2006).

Киновед Д. Комм в этом контексте писал, что в начале XXI века на российском телевидении «исчезли почти все более или менее вменяемые политологи, а их место заняли фигуры вроде Леонтьева и Дугина, неустанно поющих песню про то, что «враги сожгли родную хату». … Отдельные журналисты, ошибочно полагавшие, что их долг распространять не патриотизм, а достоверную информацию, удалены из профессии. Разумеется, кинематографисты тоже не могли остаться в стороне от этих титанических усилий. Тем более что любовь к родине — дело недешевое, под нее выделяются изрядные бюджеты, которые грех не освоить. Результат: возрождение старого доброго военно-патриотического кино, которое поторопились было списать в архив» (Комм, 2006: 113).

В этой связи весьма обоснованным выглядело мнение киноведа М. Туровской (1924-2019), высказанное ею, правда, в более ранней дискуссии на страницах журнала «Искусство кино»: «Задача нашего кино заключается не в том, чтобы мы заранее создали какой-то идеологический проект. Я не верю в такие идеологические проекты, я не верю, что с помощью телевидения, средств массовой информации и т.п. можно спустить людям идеологический проект. Я верю, что этот идеологический проект может прижиться лишь в том случае, если он хотя бы в какой-то степени соответствует ожиданиям массы. Вы можете к нему что-то добавить, что-то отвергнуть, но если идеология не соответствует ожиданиям людей, они ее не воспримут. … Я думаю, что если бы наш кинематограф повседневно описывал наличную действительность — а мы живем в удивительной действительности, в переходный период, — это и было бы его бесценным вкладом в создание нашей мифологии, идеологии и т.п. Но наша реальная повседневность остается неохваченной, она не описана на экране. Экран в основном самовыражается» (Туровская, 2001: 169).

В дискуссии о теме насилия в кинематографе (Весь…, 2003: 5-22) киновед и режиссер О. Ковалов напомнил, что «более жестокого и натуралистичного кинематографа, чем советский, в 20-е годы в мире действительно просто не было — «буржуазная цензура» не пропустила бы на экраны и сотой доли тех зверств, которые живописали отечественные ленты о революции. Немецкие цензоры делали купюры в фильме «Броненосец «Потемкин» (Весь…, 2003: 11-12).

Обращаясь к современности, О. Ковалов подчеркивал, что «реки крови в нынешнем жанровом кино ничуть не удивляют: оно всегда поставляло на рынок не только грезы, но «рубку, сечу, поножовщину» и «страшные сказки». Сегодня оно — тот же род балагана, смесь ярмарочного аттракциона с компьютерной игрой. Эта машина функционирует по извечно заданным ей законам. Она не меняет своей сущности оттого, что в мир балагана приходят пресловутые новые технологии. Невелика разница, слетает с плеч персонажа муляжная голова из папье-маше или масса тел корчится на экране от рассекающих их лазерных лучей. От таких зрелищ впадают в зависимость, родственную наркотической: первый шок притупляется, потребитель ждет более сильную инъекцию, и этот процесс бесконечен» (Ковалов, 2003: 14). Однако в «авторском жанровом» кино эстетов и рафинированных интеллектуалов «изощренное сознание, дразня и провоцируя, предастся эстетическим играм с насилием — рождает его причудливейшие формы или провокативно меняет местами добро и зло. Это сфера салонного насилия. И здесь наши гуманистические воззрения приходят в парадоксальное противоречие с эстетическим чувством. Признаемся, что знаменитая сцена из хичкоковского «Психоза», где женское тело извивается под ударами ножа маньяка, доставляет нам эстетическое наслаждение… Попросту говоря, нам приятно на это смотреть» (Ковалов, 2003: 14).

Одной из самых заметных на страницах «Искусства кино» XXI века была дискуссия под названием «Конец артхауса?» (Конец…, 2005: 16-29), в которой кинокритик А. Шпагин утверждал, что «артхаусом сегодня называется то направление в искусстве, которое раньше было принято именовать «авангардом». … авангард (а сегодня артхаус) есть некая расщепленная форма (чаще всего с очень сложной структурой, а то и вовсе при отсутствии оной): нарочито запутанный язык, каскад из зашифрованных и странно сочетающихся образов, часто нечто искусственно замедленное, скучноватое, развивающееся в соответствии с прихотливыми желаниями автора, открыто фраппирующего публику своей оригинальностью и загадочностью. В любом авангардном произведении немаловажную роль играет момент провокации — спора с привычным

мифом и разрушения затверженных штампов восприятия. Чаще всего авангард трудно отличить от откровенной халтуры или нечленораздельного бреда» (Конец…, 2005).

А кинокритик А. Плахов подчеркивал, что «есть кино с высокой концентрацией авторского начала, а есть — с концентрацией минимальной… Одно время любили говорить о кино элитарном (фестивальном) и массовом. Но и это не самая точная оппозиция, точнее определять — кино высокобюджетное и малобюджетное, высокоокупаемое и малоокупаемое. … Точно так же, как советские идеологи говорили о «диффузии идейного и коммерческого кино на Западе»…, сегодня, после постмодернистской экспансии, все смешалось в доме Облонских, в том числе артхаус с мейнстримом. Новый эстетический кентавр — артмейнстрим — на самом деле не так уж нов и представляет собой компромиссный продукт, годный для показа в большем количестве залов… В обиход мейнстрима входят также многие табу и резервации современной культуры, например порнография» (Конец…, 2005: 7-8).

О проблемах кинокритики и киноведения

В 2001 году журнал «Искусство кино» отметил 70 лет со дня основания. В связи с этим на его страницах был размещен ряд материалов, посвященных истории журнала. Киновед М. Туровская (1924-2019) писала об «Искусстве кино» 1930-х (Туровская, 2001: 15-18), киновед В. Фомин – о журнале в 1940-х (Фомин, 2001: 19-22), киновед Н. Зоркая (1924-2006) – о журнальных периодах 1950-х и 1970-х (Зоркая, 2001: 23-25; 31-35), историк кино Е. Марголит – о 1960-х (Марголит, 2001: 26-30), журналист и писатель Т. Москвина (1958-2022) – о 1980-х (Москвина, 2001: 36-39), писатель и кинокритик Д. Быков – о 1990-х (Быков, 2001: 40-43). К истории разных периодов журнала «Искусство кино» были обращены и статьи кинокритиков Ю. Богомолова (Богомолов, 2001: 5-7), А. Зоркого (1935-2006) (Зоркий, 2001: 8-10), В. Кичина (Кичин, 2001: 11-13), А. Медведева (1938-2022) (Медведев, 2001: 14-16), Н. Суменова (1938-2014) (Суменов, 2001: 18-20), П. Шепотинника (Шепотинник, 2001: 20-22), К. Щербакова (Щербаков, 2001: 23-24), Р. Юренева (1912-2002) (Юренев, 2001: 25-29). В силу их специфики эти статьи были проанализированы и процитированы нами ранее (Fedorov, Levitskaya, 2022), поэтому здесь мы отметим только, что все эти тексты были невелики по объёму и написаны в довольно вольном стиле эссе.

Но, как и раньше, самые жаркие дискуссии в журнале «Искусство кино» велись по поводу проблем кинокритики и киноведения.

Одна из самых острых дискуссий в журнале на эту тему назвалась «Критика как PR» (Критика…, 2003: 13-29).

Здесь кинокритик Н. Зархи (1946-2017) обращала внимание на «мутацию критики, исчезновение по-прежнему актуальных жанров, потерю едва ли не главных составляющих нашей профессии, онтологических ее свойств. Традиционная критическая методология, анализ, опирающийся на конкретные аргументы, критическая интрига и индивидуальный стиль все чаще уступают место тому, чем силен пиар, призванный представить фильм или имя лакомым товаром и продвинуть его к потребителю. Напор, лихое слово, хлесткая, похожая на слоган и на поверку бессмысленная фраза, впечатывающаяся в мозг, — все эти приемы переходят в критику, а такие понятия, как глубина, скажем, становятся уже чуть ли не ругательством» (Критика…, 2003: 13).

Писатель и кинокритик Д. Быков был не столь категоричен: «Я ничего не имею против честного пиара. Все мы занимаемся им так или иначе, и наверняка люди, которых интересуют технологии, убеждены, что каждое мое слово здесь — это пиар самого себя, а не попытка разобраться в теме. Я ничего против такого подхода не имею. С известной точки зрения, так оно и есть. Беда в том, что наш критик чаше всего занимается не пиаром продукта, а пиаром самого себя. Он стремится продемонстрировать, какие он знает слова, на каких фестивалях был в последнее время, в какие тусовки он вхож. … Когда происходит такой пиар самого себя, своей тусовки или своего поколения, то мало того, что это не очень содержательно, это по отношению к картине, про которую ты пишешь, просто нечестно. Потому что надо, чтобы было видно ее, картину, а не тебя. Так мне кажется. А задач у критиков, в отличие от пиарщиков, по-моему, всегда было две, и сформулировал их еще Блок в Пушкинской речи. Одна, конечно, заключается в том, чтобы помогать художнику разбираться в себе, а вторая — не называть искусством то, что таковым не является. И эти задачи, на мой взгляд, всегда будут актуальны» (Критика…,

2003: 14).

Кинокритик В. Матизен напомнил, что «полностью независимых критиков не бывает, но к этому надо стремиться. Любой критик зависим от определенных эстетических концепций. И не только от них. … Зависимость критика от дружеских связей с кинематографистами — реальность. Об этом со ссылкой на Трюффо-критика хорошо писал Андрей Плахов. И сделал тот же вывод: лучше быть предателем, который сегодня обедает с режиссером, а завтра ругает его новый фильм, чем верным другом, который хвалит его неудачный опус. … Никто, конечно, не имеет права запретить человеку совмещать роль критика с ролью киноведа, журналиста, рекламиста-пиаршика и даже с ролью сценариста или режиссера. Но есть такая штука, как критическая репутация, обрести которую непросто, а потерять можно в одночасье» (Критика…, 2003: 16).

Философ и киновед О. Аронсон согласился с тем, что «большинство людей, которых мы по инерции называем критиками, будут в той или иной степени обслуживать интересы какого-то капитала — кинематографического, продюсерского, фестивального, неважно какого, — это очевидно. Более того, все они будут называться (и самоназываться) критиками, и мы должны с этим каким-то образом смириться. … Так вот, несмотря на то, что все эти критики будут существовать под именем критиков, остается вопрос о профессиональном месте критика, о критической позиции и критическом высказывании, которые к этому обслуживанию интересов капитала не принадлежат. … Сегодня, на мой взгляд, если независимая профессиональная критика и возможна, то она в каком-то императивном порядке подразумевает приостановку суждения с точки зрения вкуса. … профессионализм критика оказывается тесно связанным с его способностью удерживать некий социальный момент в своем высказывании, учитывающий некоторую невозможность доверия первичному импульсу чувственности. Сегодня же профессиональных критиков в этом смысле практически нет. … Критика необходима. Она всегда пиар, но пиар в прямом смысле слова, то есть public relations, потому что она, так или иначе, устанавливает связь с обществом. … Итак, критик — это тот, кто формирует вокруг себя некое сообщество, прежде всего. Это сообщество может быть сколь угодно малым, но оно прислушивается к нему, поскольку знает, что именно в согласии или полемике с высказыванием критика оно имеет возможность быть мыслящим и чувствующим. В критике важно именно такого рода социально-значимое высказывание» (Критика…, 2003: 18-19).

В. Шмыров отметил, что в России XXI века кинокритика «в ее прежнем виде, наверное, на больших газетных полосах уже и не очень нужна… А с другой стороны, не пришел другой, новый критик. Ведь смотрите, какой бум переживает телевидение, сколько показывается сериалов. И, казалось бы, переключай каналы, и пиши об этом процессе. Это тоже реальность, которая должна быть интересна критику и читателю. Но профессия колумниста, телевизионного критика, который бы описывал состояние художественного телекино, увы, сегодня, просто отсутствует. Даже нет, кажется, в этой специализации какой-либо необходимости. Более того, я думаю, что большинством присутствующих сама постановка такой задачи будет воспринята как глубоко оскорбительная. И здесь мы сталкиваемся с парадоксальным явлением: чем меньше зрителей может увидеть фильм, тем больше об этом фильме пишет критика. … Сегодня жизнь критики продолжается в Интернете. Ее определяют совсем другие люди, имена которых мы не всегда знаем, а язык которых бывает достаточно специфичен. Но, тем не менее, это то, что делает кинокритику вещью реальной, востребованной. Это кинокритика, которая в большей степени ориентируется на эстетику и технологию, нежели на идеологию или «общегражданские принципы». И в этом, мне кажется, залог того, что сегодня не все так безнадежно» (Критика…, 2003: 19-20). Таким образом, В. Шмыров приходил к выводу, что российские профессиональные кинокритики далеки от читателей, любящих читать про кино, то есть совершенно никак не связаны с той общественностью, которой она должна представлять наш кинопроцесс.

Киновед А. Артюх обратила внимание на то, что в XXI веке, «в отличие от российской ситуации двадцатилетней давности… кинопроцесс оценивается критиками как куда более сложный, разветвленный и многомерный. Критики вынуждены, в силу своей специализации, опираться на знания коллег по тем вопросам, которые сами не успевают изучить в силу небывалой многомерности кинопроцесса. Первое, что мы

приобрели в современной рыночной ситуации, — это понимание необходимости изучать и анализировать аудиторию, которая и есть потребитель кинопродукции. Критики наравне с прокатчиками и творцами также стали нести серьезную ответственность за то, как воспринимаются фильмы кинозрителями, насколько высока степень доверия зрителя» (Критика..., 2003: 27-28).

Зато И. Манцов, по сути, игнорируя основную целевую аудорию кинокритики — публику, полагал, что «кинокритик (КК) есть хранитель очага, человек, контролирующий реальный кинопроцесс (КП), и лишь во вторую, в третью очередь — писатель. КК работает непосредственно с кинематографистами: режиссерами, продюсерами, драматургами, чиновниками департамента культуры. Подлинная задача КК: когда хитростью, а когда грубостью, когда лестью, а когда эзоповой речью, что называется, «разводить» практикующих кинематографистов и чиновников на действия, сюжеты, стилистику, на форму и содержание, которые ему, КК, представляются оптимальными. ... Что имеем в действительности? Ужас, кошмар, подмену, предательство и как следствие тотальное поражение. Под видом «кинокритиков» в России действуют «ученые» и «писатели». ... Хорошо обученные гуманитарии... озабочены не строительством кинематографии, не кинопроцессом, но индивидуальным письменным дискурсом. Их интересуют гладкость изложения, логическая цепочка, письмо как таковое. ... Наши писатели о кино конкурируют друг с другом. Пишут, чтобы показать друг другу образованность. Бессознательно, но оттого не менее агрессивно, имитируют «научный» дискурс и умничают. Идет соревнование между субъектами письменной университетской культуры, паразитирующими на кинематографе, который эти субъекты зачастую презирают» (Манцов, 2002: 5-6).

В отличие от И. Манцова киновед Д. Комм считал, что для главная аудитория для кинокритики не режиссеры, продюсеры и чиновники, а широкие слои населения, не потерявшие интерес к кинематографу. «Прежнее поколение киноманов и киноклубников, — писал Д. Комм, — испытывало к критику смешанные чувства зависти и почтения, ведь он был (по их представлениям) допущен в святая святых — ходил на спецпоказы, ездил на зарубежные фестивали, мог лицезреть классиков и даже общаться с ними. ... Для киноманов старшего поколения, черпавших скудные сведения из польских и болгарских журналов, критик был примерно тем же, чем для остальных граждан завмаг, способный вытащить из-под прилавка заботливо припрятанный импортный товар. ... Потом, в начале 90-х, когда к нам хлынул поток иностранного кино, критик оказался еще более востребованным, ведь люди хотели в этом потоке ориентироваться» (Комм, 2005: 15).

Однако, как обоснованно продолжал далее Д. Комм, к началу XXI века в России «сформировался совершенно новый тип киномана. Современные любители кино — это молодые, самостоятельные люди, выросшие в условиях отсутствия дефицита как кино, так и информации о нем, владеющие иностранными языками, ездящие за границу, активно пользующиеся возможностями Интернета. Это требовательная, отнюдь не поверхностная публика, уже определившаяся со своими вкусами и пристрастиями и не терпящая глупости в критических текстах. ... И вот для этой молодежи авторитет кинокритики, увы, крайне низок. ... А пока мы сами себя дискредитируем в глазах думающей молодежи, критику активно вытесняют из медийного поля под предлогом, что, дескать, «народу ваши измышления неинтересны». Народу, оказывается, нужно знать только бюджеты фильмов, романы звезд... Может быть, большинству зрителей кинокритика действительно не нужна (хотя это никем не доказано), но даже если так, то сейчас мы теряем и заинтересованное меньшинство — вот что печально» (Комм, 2005: 15-16).

Однако киновед А. Артюх напомнила Д. Комму, что такого рода тенденции характерны не только для России: «Если верить генсекретарю ФИПРЕССИ Клаусу Эдеру, на Западе критика также начинает утрачивать былые позиции в прессе». А в России «дело не в том, что старшее поколение критиков уходит, а младшее не хочет становиться их наследниками. Наследовать по большому счету нечего — дальше структурализма и семиотики наше старшее поколение киноведов не продвинулось. ... Неоформализм, феминизм, queer studies, case-studies, постструктурализм, постмодернизм — все эти вещи вызывают у многих патриархов ужас пополам с ненавистью. ... Плачевное состояние

российской критики — лишь зеркало всеобщего разброда и шатания в гуманитарной сфере. Кинокритика всегда питается идеями академического письма. Но когда академическое письмо исчерпывается по преимуществу историческими текстами журнала «Киноведческие записки», то чего мы хотим от критиков? Конечно, наиболее продвинутые представители кинопрессы давно махнули рукой на местный контекст и питают свое вдохновение западными исследованиями. Но таких энтузиастов очень мало. К тому же они часто невостребованы. На аналитику нет серьезных заказов. Разве что о русском кино, на котором, к примеру, пытается выстроить свою культурную стратегию журнал «Сеанс». Но о нашем кино писать пока что скучно, поскольку оно само, за редким исключением, существует вне мирового контекста» (Артюх, 2005: 16-17).

Пессимистические настроения относительно востребованности кинокритики и телекритики отражались и в ряде иных статей (Секретная…, 2008; Стишова, 2005: 27-31; Цыркун, 2005: 77-79 и др.).

Между тем, кинокритик В. Белопольская была убеждена, что те, «кто говорит, что у нас смерть критики, игнорирует тот очевидный факт, что у нас расцвет критики. Когда, при каких еще политических, социальных или технологических обстоятельствах буквально каждый полудурок мог получить трибуну? А сейчас произошло именно это — и потому критика расцвела. У нас столько критики в печатных, электронных и прочих органах, столько аккредитованных на международных фестивалях критиков, столько профессионально ангажированного народу на пресс-показах, столько бойцов невидимого киножурналистского фронта, что не заметить бурного цветения просто невозможно» (Белопольская, 2005: 80).

При этом В. Белопольская подчеркивала, что имела в виду именно кинокритику, а не пиар, не анонсы в разного рода справочно-афишных изданиях, не заметки о кино в гламурных глянцевых изданиях.

Проясняя сложившуюся к началу XXI века ситуацию в кинокритике, В. Белопольская отметила, что «непоправимый психический урон» нанес российской «классической» кинокритике Интернет: «Одни в него неограниченно пишут, другие его неограниченно читают. Так возникают: а) горы критического хлама, тексты, отмеченные космически идиотической самонадеянностью авторов — сайты-то, в отличие от бумажных и эфирных изданий, резиновые и б) невиртуальная критика, содержащая в себе горы информационного хлама, почерпнутого виртуально. … Расцветшая критика озабочена только своими позициями и своей позицией в соцреальности» (Белопольская, 2005: 81).

Похожие тенденции отмечались и в ходе дискуссии о роли российской кинокритики в интернет-пространстве (Версия…, 2011: 87-97).

Культуролог М. Давыдова, размышляя о роли «обыденной кинокритики» в социальных медиа, понимала под ней рецензии пользователей Интернета на различные художественные произведения или события. Здесь она доказательно утверждала, что «авторы таких материалов…, как правило, не имеют ни профессионального статуса, ни какой-либо специальной подготовки. Уровень рецензий, если оценивать его с профессиональных позиций, в большинстве случаев оставляет желать лучшего. Тем не менее, подобные тексты достаточно востребованы. … Новизна этого феномена заключается не в появлении критических текстов, написанных непрофессионалами. Границы профессионального во все времена более или менее размыты. Привлекает сама возможность попробовать себя в роли сочинителя художественного или критического текста. Классический критик-дилетант длительное время не мог пребывать в этой роли. Он либо получал признание со стороны публики и (или) коллег по цеху, либо отказывался от дальнейших экспериментов, либо смирялся с клеймом графомана-неудачника. Тексты нынешней обыденной критики приобретают принципиально иной статус. Из частных творческих опытов, способных в редких случаях перерасти в нечто большее, обыденная критика превращается в самодостаточную и институционально оформленную систему, обеспечивающую воспроизводство и потребление соответствующих текстов» (Давыдова, 2012: 9).

Кинокритик Р. Корнеев во многом был солидарен с М. Давыдовой, отмечая, что приходом массового Интернета в XXI веке «профессиональной кинокритике, остановившейся в своих представлениях о собственном отношении к зрителю-читателю где-то глубоко в 90-х, когда «ты говоришь, а они слушают», был нанесен такой же удар,

каким стали торрент-трекеры для кинопрокатчиков. ... И пока дипломированная кинокритика неспешно перебиралась вместе с прочей журналистикой со страниц периодики в виртуальное пространство..., в Сети успело сформироваться многомиллионное киноманское сообщество. ... В настоящее время эта огромная армия, обладающая собственной иерархией, формирующая собственную систему ценностей, сама по себе является активным источником того самого оценочного консенсуса, который раньше был прерогативой исключительно профессиональной среды. ... Доступность видеоносителей и, самое главное, широкополосного Интернета для их доставки за последние несколько лет выпестовала широкий пласт невероятно подкованных зрителей, чья насмотренность, в том числе киноклассики, превосходит все возможности профильных киновузов. ... И уж тем более новому поколению формально непрофессиональных кинокритиков всегда предоставлена шаговая доступность современного кино, от самого экзальтированного артхауса до телесериалов, еще десяток лет назад вовсе не входивших в сферу интересов профессиональной кинокритики» (Корнеев, 2012: 6-7).

Р. Корнеев метко подметил, что в довольно конфликтном интернет-пространстве «прошедшие адову кузницу отбора из миллионов рядовых киноманов, топовые киноблогеры, в отличие от маститых профи, не просто готовы к этим вызовам, они не представляют себе жизни в менее агрессивной среде. Им прекрасно известно, что современному читателю чужое мнение, каким бы веским оно ни было, интересно исключительно в той мере, в которой оно совпадает с искомым. Для обычного кинозрителя самое верное мнение — его собственное. Искусство преподнести какую-нибудь небанальную мысль так, чтобы другие, прочитав ее, сказали: «Вот! Как я и думал!», для блогера-кинокритика самое главное. Только таким образом можно заработать себе имя и аудиторию. ... Высшее искусство тут — сделать так, чтобы читатели начинали сами переходить на твою сторону. Для этого важно быть весомее, насмотреннее, начитаннее. В конце концов, просто обладать полемическим даром. И совершенно бесполезно жаловаться на засилье непрофессионалов. А на вершине, как всегда, оказываются те, кто в рамках больших интернет-изданий сумел совместить академические знания и способность вести диалог со своей аудиторией. Или, напротив, те представители непрофессионального пишущего сообщества, которые сумели, сохранив лицо, перерасти границы своего «уютного бложика» или сообщества в соцсети. Те, кто сам создал сначала квази-, а потом и полноценные тематические интернет-издания, где имя, как и всегда в Сети, тождественно аудитории» (Корнеев, 2012: 8).

Проблемы документального и научно-популярного кино

О документальном и научно-популярном в теоретическом ключе журнал «Искусство кино» в XXI века опубликовал очень немного. При этом о научно-популярном кино на уровне теории была опубликована всего одна статья, да и та о творчестве французского кинематографиста Ж. Пенельве (Фоменко, 2014: 113-121).

Обращаясь к российскому документальному кино постсоветских лет киновед Л. Малькова писала, что «фабрика фактов» воплотилась на ТВ во всей полноте вертовского замысла, взяв на себя все хроникальные функции, с которыми в последние годы все больше сливаются функции аналитические. ... Теряя социальную функциональность, кинохроника превращается на наших глазах в стиль экранного мышления, тяготеющего к двум моделям: советского киножурнала, отражающего инерционность массового сознания, и журнала дореволюционного, немого — лаконичного, осознанно обыгрывающего черно-белую дешевую пленку, прибегающего к надписи во избежание дикторского текста. Такой сознательной стилизации подвергали свою кинохронику петербургские документалисты в течение ряда лет, хотя с 1998 года этот стиль не вполне выдержан — жизнь диктует свое. В целом постепенно отечественный киножурнал становится отдельным течением современного документального кино, для которого прямая хроникальность — почти идейно-эстетическое кредо, избавляющее от концептуализации потока жизни и политических выводов» (Малькова, 2001: 96, 99).

Кинокритик С. Сычев доказательно утверждал, что в XXI веке «отсутствие выхода документального кино к зрителю (по ТВ... его показывают не только крайне редко, но и, в основном, ночью) пагубным образом сказывается на состоянии самой отечественной документалистики. Авторы теряют контакт со зрителем, не рассчитывая, что их фильм

увидит кто-то, кроме узкого круга профессионалов. … От хорошего фильма шарахаются теленачальники. Телевизионная документалистика функционирует исключительно по принципу информационно-развлекательной непритязательности: три наиболее распространенных на сегодняшнем ТВ жанра — расследование, портретный фильм и научно-популярная передача — делаются по одним и тем же шаблонам без всякого намека на художественность» (Сычев, 2008: 75).

Между тем, по мысли С. Сычева, «без успешного кинопроката, кажется, ничто не может заставить зрителя и телевидение изменить свое отношение к неигровому кино. … Новым этапом проката неигрового кино может стать цифровая дистрибьюция — система распространения копий фильма по кинотеатрам не на пленке, а на любом цифровом носителе, когда не нужно тратиться на печать пленочных копий фильма, что было одним из существенных препятствий для распространения малобюджетного кино. … Не следует забывать, что во времена перестройки фильмы Подниекса, Голдовской, Учителя, Говорухина собирали в кинозалы гораздо больше зрителей, чем многие игровые картины. Не следует также забывать о Вертове… Возможно, мы находимся на стадии серьезного тектонического сдвига для неигрового кино в России, и теперь очень важно сделать так, чтобы прежняя тревога не оказалась ложной» (Сычев, 2008: 79).

Увы, время показало, что надежды С. Сычева ничуть не оправдались: документальное кино в России так и не сумело прижиться в кинозалах, а на телевидении оно по-прежнему показывается в основном в перечисленных выше кинокритиком форматах. Разумеется, немало документальных фильмов показывается по каналу «Культура», однако его рейтинг по отношению к ведущим телеканалам РФ весьма низок, а его аудитория не превышает 2%-3% от общего числа телевизионных зрителей.

В целом же по отношению к документальному кино позиция журнала «Искусство кино» была весьма политизированной, особенно после украинских событий 2014 года.

Отсюда неудивительно, что в 2017 году журнал опубликовал статью ангажированного украинского кинокритика Д. Десятерика «Между вымыслом и окопом. Украинская документалистика после майдана» (Десятерик, 2017: 24-35), где тот, будучи полностью на стороне киевского «майдана» 2014 года, писал, что «революция – эффектный и эффективный опыт совместного массового проживания, если под эффектом подразумевать не только свержение власти, но и изменения в коллективном сознании. Соответственно, украинские документалисты не возвращают себе язык – они не без риска впадения в публицистику осваивают его вновь. … Для украинского кино Майдан и АТО остаются важнейшими генераторами сюжетов и героев» (Десятерик, 2017: 25, 29).

Проблемы анимации

Теоретическим аспектам анимационного кинематографа в журнале «Искусство кино» XXI века было посвящено несколько больше публикаций.

В 2001-2003 годах из номера в номер журнал «Искусство кино» публиковал главы из книги классика отечественной анимации Ю. Норштейна, где он, в частности, писал о том, что «сочиняя новый фильм, режиссер должен предполагать практическую съемку. Новый фильм — новая эстетика, то есть чувственное пространство. Эстетическая магия может стать интригой, как и само действие. Новая эстетика — не способ рисования. Она — новое поведение изображения в действии, сопряженное с новыми психологическими задачами. Каждая подробность персонажа берет свое начало в пространстве кадра» (Норштейн, 2003: 127).

Киновед Н. Спутницкая писала о ранней советской анимации (Спутницкая, 2021: 92-99), о российской коммерческой анимации и мульт-блокбастерах (Спутницкая, 2017: 34-43; 2018: 193-202). При этом она отмечала, что двадцать первом столетии «тотальная переделка русских сказочных сюжетов и советских раритетов в зрительском ура-патриотическом анимационном кино сопоставима сегодня лишь с упорством постановщиков, перечерчивающих прошлое, не всегда славное, но вполне достойное, по скудным лекалам настоящего» (Спутницкая, 2018: 202).

А размышляя о российской интернет-анимации, Н. Спутницкая была убеждена, что «если вернуться к идее национальной идентичности, то аналоги русскоязычной web-анимации можно обнаружить в древнерусских лицевых сборниках и лубочных картинках. Все, что советует реклама, внедряет кинематографический мейнстрим, все массовое – объект для глумления, деконструкции, которой блогосфера предается с видимым

наслаждением, встречая горячее сочувствие зрителей. А что такого? В конце концов, чем идеология постмодерна (а блогосфера – это постмодерн в чистом виде) хуже правильных форм российского демократического реализма – от рекламы до новостей?» (Спутницкая, 2018: 258).

В своей теоретической статье «3D – и смотри. Полнометражная анимация: от Диснея до новых времен» киновед Н. Кривуля, на наш взгляд, весьма обоснованно отмечала, что «цифровые технологии… вывели анимацию на иной уровень, существенно видоизменили ее. Сегодня в ней — нередко в ущерб художественной выразительности — преобладает визуальный аттракцион. … Стремясь удивлять зрителя снова и снова, создатели фильмов делают ставку на техническое совершенствование и разработку нового программного обеспечения. Преодолев короткометражный формат и освоившись в области полнометражной анимации, компьютерные технологии определяют новую стилистику и устанавливают новые художественные критерии. Фильмы перестали быть просто детскими сказками, теперь это зрелище, одновременно интересное и детям, и взрослым. При этом их содержание лишено прежней назидательности, а сюжет построен в разных плоскостях: в нем есть и то, что понятно простому зрителю, и то, что может привлечь «продвинутого» киномана. Среди излюбленных приемов, наполняющих драматургическую схему, — кино-цитаты и пародирование знаменитых фильмов, культовых киногероев и известных мотивов классического и современного кино. Нередко во внешне незамысловатый и, казалось бы, традиционный сюжет включаются эпизоды, где обыгрываются актуальные темы из области современной политики, массовой культуры, национально-расовых проблем, взаимоотношений с властью. И это опять-таки не проходит мимо внимания взрослых зрителей. В итоге анимационное кино расширяет свою аудиторию, становясь продуктом массового потребления» (Кривуля, 2008: 69).

Также обращаясь к феномену полнометражной анимации, завоевавшей в XXI веке массовую аудиторию, кинокритик Л. Малюкова обращала внимание читателей журнала на то, что «ощущение исчерпанности идей и приемов вынуждает кинематографистов больше не смотреть на анимацию как на младшую сестру (тем более что она значительно старше). Искусство одушевления рассматривается теперь Вдумчивыми киноавторами как алхимическая лаборатория, в которой творится, заново складывается по молекулам вещество киноэстетики. Кинематограф, в русле общего движения искусств, вливается в поток небывалой синкретизации» (Малюкова, 2009: 83).

В 2021 году Л. Малюкова обратилась к еще одному аудиовизуальному феномену XXI века: анимадоку: «Еще недавно у многих авторов и художников было высокомерное отношение к документальной анимации. А она завоевывает новые эстетические и смысловые пространства. … Она манит возможностью расширения и преступания границ между жизнью и искусством. Проникновением в душевные вибрации, заряженные током действительности. Реальность, исчезающая в перепроизведенной документальности, превращается, как точно подметил Бодрийяр, в нечто другое, хотя и видимое. Попадая в спираль умножения (авторский взгляд + отбор камеры + монтаж + голос + способ выражения, киноязык), физический мир, персонаж с его переживаниями транспонируются в постпамять, протаскиваются через угольное ушко суггестивного, образного. Анимадок – вайб. Еще один способ свидетельства. Попытка пробиться к тонким настройкам, мерцающим подробностям, рассмотреть скрытое, непрозрачное. Грандиозная лаборатория искусства для поиска, обнаружения себя в стоге сена глобального мира с его белым шумом» (Малюкова, 2021: 253).

А две объемных теоретических статьи журнала «Искусства искусства» были посвящены весьма популярной российской комедийно-сатирической серии флеш-мультфильмов О. Куваева под названием «Масяня».

Д. Голынко-Вольфсон (1969-2023) писал, что для миллионов зрителей «Масяня предстала трогательно беззащитным и самоуверенным сексуальным фетишем. … Отчего именно Масяня, а не прочая «чертовня и нечисть» из флэш-мультов обзавелась ореолом гиперпопулярности? Чему подчиняется телеология славы? Чем управляются механизмы селекции и отбора в рейтинговые топ-десятки? Множественные социоэкономические концепции пиар-раскрутки вряд ли помогут разобраться с «казусом Масяни» — здесь мы, скорее всего, имеем дело не с математически выверенным, а с бессознательно импульсивным. … Всеобщая «обласканность» компьютерных комиксов о похождениях

«дрянной девчонки» мотивируется тем, что они как бы ненароком разрешают юзерам заглянуть в Реальное и моментально отпрянуть от открывшейся им безотрадной проспективы. Проспективы (и здесь обнаруживается важный ключик, ноу-хау, для интерпретации публичного признания Масяни) тотальной внутренней неудачи современного человека, не амортизированной, а, наоборот, усугубленной его социальным обустройством, комфортным интерьером благополучия и защищенности» (Голынко-Вольфсон, 2002: 98-99).

Далее Д. Голынко-Вольфсон обращал внимание, что «мульты о Масяне, использующие различные пласты и клише городского фольклора, анекдоты и байки кухонной интеллигенции или хохмы и прибаутки аполитичного люмпена, вряд ли предполагают просчитанную целевую аудиторию. Мультипликационный сериал о Масяне (в отличие от «мыльных опер») будто сознательно уклоняется от выбора однозначной target group; Масяня обласкана и пригрета всеми, от мала до велика. Взрослыми скептиками она чествуется, несмотря на (или, наоборот, за) ее инфантильную несуразность, а дети прощают ей чуть скабрезную, циничную разнузданность. Всенародность и массовость Масяни может посоперничать с визуальным жанром hard porno, который пользуется спросом полярных и калейдоскопичных потребительских групп, потрафляет вкусам и придирчивых университетских интеллектуалов, и бизнесменов, и вульгарных буфетчиков, и обитателей рабочих окраин. Такая неожиданная параллель неудивительна: порнография в современном медиапространстве указывает на трагическую невозможность вменяемой передачи эмоционально-телесного опыта секса и в конечном итоге на необратимую внутреннюю неудачу, заведомый кризис любви в унифицирующих условиях рыночной экономики» (Голынко-Вольфсон, 2002: 100).

Раскрывая далее образ персонажа по имени Масяня, Д. Голынко-Вольфсон отмечал, что она «предстает тривиальным для делового постиндустриального мегаполиса типом женщины-яппи, продвинутой и одновременно фрустрированной, претендующей на независимость и остающейся фишкой в забавах мультиплицированного мужского фантазма. ... Масяня, конечно же, не столь опасна и деструктивна, как вампир. Будучи своенравной и брыкливой девчонкой, она как будто сигнализирует, что виртуальное — уже не «мертвая зона» неведомого, оно уже надежно обосновалось и одомашнилось в каждом из нас» (Голынко-Вольфсон, 2002: 101, 103).

Е. Петровская писала, что «Масяня благополучно живет в своей родной стихии, не рассчитывая на экспансию в другие СМИ. Но даже при такой природной скромности её существование наделено обязывающим смыслом: созданная несколькими беглыми штрихами, (анти)героиня возведена в разряд носительницы новой национальной идеи. (Именно так ее интерпретирует один из журналистов Интернета.) ... Масяня действительно застает нас врасплох, захватывая наши эмоции и в то же время определяя их дальнейшее развитие. Она — как феномен массовой культуры ... Чем больше понимания, тем выше градус эмоций. ... Мы полюбили Масяню за то, что частица Масяни есть в каждом. Что, несмотря на ее развязную манеру говорить и откровенно дурные привычки, она — добрая, хорошая, ранимая. ... сквозь эту иронию проглядывает искренность... Нигде не спрятанная, она, напротив, явственно и даже вызывающе поверхностна, что может только обнадеживать, поскольку «новая» искренность в равной мере открыта для всех. Это и есть обозначение коллектива как самой открытости (в противовес сектантству) или содружество, не наделенное ни сущностью, ни образом конечной цели, а если воспользоваться известной метафорой, содружество праздных — не озабоченных конвенцией — людей. Масскульт наиболее чуток к подобным невидимым пульсациям. Он всегда имеет дело с формой в становлении, и форма эта в изначальном смысле социальна» (Петровская, 2002: 93-94, 97).

Медиасоциология

Социолог Д. Дондурей (1947-2017) стал главным редактором журнала «Искусство кино» во второй половине 1993 года, и с его приходом количество статей по теме кино/телесоциологии существенно возросло. Однако пик медиасоциологических материалов в журнале наступил в первые два десятилетия XXI века.

При этом автором многих медиасоциологических статей был сам Д. Дондурей.

Проблемы кинопроизводства и кинопроката

В 2001 году Д. Дондурей отметил, что «экономический кризис августа 1998 года положительно сказался на развитии российского кинопроката. За последние два года открыто около восьмидесяти современных переоборудованных залов, которые дают в семь-восемь раз больше денег, чем остальные тысяча пятьсот. … Острейшая проблема в другом. В России уже несколько лет снимаются фильмы исключительно для телевидения, а не для кинотеатров. Они абсолютно неконкурентоспособны по сравнению с качественной и теперь доступной зарубежной продукцией. Наши фильмы депрессивные. Ностальгические. Сожалеющие о безвозвратно ушедших временах. Снятые в стилистике 70—80-х годов, они рассчитаны на людей старших поколений, деклассированную интеллигенцию, на тех, кто не сумел вписаться в новый контекст российской жизни. Но все эти люди в современные кинотеатры не хотят, да и не имеют материальной возможности это делать» (Дондурей, 2001: 20-21).

Однако, продолжал далее Д. Дондурей, «при этом новым зрителям — тем, кто раскупает дорогущие билеты в Dolby-кинотеатры, — не предлагаются отечественные картины, которые они могли бы маркировать, как свои, с героями которых могли бы идентифицироваться, то есть фильмы, соответствующие тому образу страны, который каждые десять минут транслируется с телеэкрана с помощью рекламы. Так получилось, что кинематографисты, занимающиеся клипами, рассказывают об одной России, а кинематографисты, снимающие игровые фильмы, — о принципиально другой. … старые продюсерские представления, согласно которым основные средства в кино возвращаются от бывших советских людей — «новых бедных», придется оставить в прошлом. Молодые состоятельные люди не помнят прежних звезд, не узнают знаменитых народных артистов. При этом впервые за десять лет молодые готовы активно ходить в кинотеатры и, в отличие от «новых бедных», оплачивать новое российское кино. Драма как раз и состоит в том, что у нас не производятся фильмы для этой социальной категории» (Дондурей, 2001: 22).

Спустя десять лет Д. Дондурей перечислил позитивные перемены, произошедшие в российском кинопрокате и в кинематографе в целом: произошел существенный рост общего бокс-офиса кинотеатров; ежегодно стало появляться шесть-семь коммерческих картин, которые давали три четверти сборов от кинотеатрального показа отечественных лент; ежегодно выходит и шесть-семь заметных авторских (некоммерческих) фильмов, которые попадают в программы международных кинофестивалей.

Однако при всем том российские продюсеры (с помощью финансовой поддержки государства) научились зарабатывать в процессе производства и в целом обходиться без кинотеатрального проката, что позволяет снимать большое количество «фильмов без зрителей» (Дондурей, 2011). Таким образом, Д. Дондурей резонно считал, что производство российских картин полностью оторвано, практически не связано с потреблением (Дондурей, 2011: 7).

Регулярно отслеживая ситуацию в кинопрокате и далее, Д. Дондурей в 2013 году писал, что с 2004 число экранов увеличилось в России в 3,6 раза и составило в 2012 году более трех тысяч, а по коммерческим сборам страна вышла на четвертое место в Европе. «При этом, занимая три часа сорок минут из пяти вечерних часов прайм-тайма, российские сериалы давно вытеснили из него не только современное отечественное кино и обожаемое (не только начальством) советское, не только европейские и латиноамериканские сериалы, они замахнулись на «святая святых» и вот-вот вытолкнут из значимого эфира фильмы Голливуда!» (Дондурей, 2013: 6-9).

Вместе с тем, эксперт в области кинопроката О. Березин отмечал, что, несмотря на рост числа кинотеатров, в 2014-2015 годах наблюдалась стагнация кинопосещаемости на 96% уже цифровых коммерческих кинотеатров (Березин, 2015: 110-111).

В 2016 году О. Березин на основе анализа статистических данных утверждал, что система государственной поддержки производства фильмов в России стала в последние годы токсичной для отрасли: «финансирование лишь конечного результата — производства фильмов — практически парализовало ее совершенствование в целом. Нет настоящего развития ни науки, ни образования, ни профильных СМИ, ни системных институтов отрасли — качественной, нерекламной кинокритики, многопрофильной аналитики, социологических исследований и т.д. Современная модель поддержки кинопроизводства не стимулирует развития национальной инфраструктуры» (Березин,

2016: 24).

Критику недостатков функционирования российского кинопроизводства и кинопроката О. Березин продолжил и в 2018 году, обращая внимание читателей журнала, что деятельность Министерства культуры «сводится в киноотрасли лишь к контрольно-надзорному и регулятивному процессу, к реализации экономической функции в интересах узкого круга производителей кинофильмов, обеспечивающей конверсию безвозмездной государственной финансовой поддержки кинопроизводства в доходы госпродюсеров и ведущей практически к стерилизации рынка кинотеатрального проката на фоне развития других способов потребления фильмов» (Березин, 2018: 41).

Вместе с тем О. Березин отметил и взрывной рост объемов и проектов собственного кинопроизводства отечественных онлайн-платформ, которые «не только усилят конкуренцию традиционных или, как теперь приходится иногда говорить, офлайн-кинотеатров, за зрителя, но и оттянут на себя существенную часть творческого потенциала отрасли, лишая тем самым кинотеатры и так небольшого количества качественных, содержательных, снятых именно для кинотеатров фильмов» (Березин, 2019: 31).

В 2020 году О. Березин писал, что ситуация, сочетающая экономический и социальный кризис с влиянием пандемии и карантинов, пагубным образом отразилась на функционировании кинотеатров, тем более, что российские фильмы, как правило, не могут привлечь к себе внимание массовой аудитории (Березин, 2020: 232-242).

Как показали дальнейшие события, О. Березин не ошибся в своих пессимистических прогнозах: после того, как ключевые голливудские компании весной 2022 года «санкционно» ушли из российского кинопроката, сборы от кинопоказов фактически рухнули, полностью опровергнув ложные уверения российских продюсеров и режиссеров в том, что массовому успеху созданных ими фильмов в кинозалах мешает только конкуренция американских блокбастеров.

Проблемы телевидения

В 2014 году политолог и журналист В. Третьяков попытался на страницах журнала «Искусство кино» попытался дать актуальное определение понятию «телевидение»: «Телевидение — оригинальный и уникальный социально-политический и культурный феномен (явление, институт), … (1) обладающий свойствами средства массовой информации (СМИ, медиа), (2) но в еще большей степени свойствами массовой культуры, (3) выполняющий функции управления обществом и в этом смысле конкурирующий с другими традиционными механизмами управления, а также (4) функцию нового постмодернистского построения человеческой цивилизации, по крайней мере, как культуры на основе (5) максимальной визуализации и виртуализации как (6) реальных событий и фактов, так и (7) спекулятивно создаваемых или невольно возникающих телеобразов — фантомов, симулякров, химер и мифов, (8) обладающий всеми свойствами неоязыческого культа. … Таким образом, получаемый аудиторией контент — сумма смыслов, образов и связей между теми и другими, а также форм их представления — отличается от реальной жизни ровно настолько, насколько телевизионное виртуальное за пределами естественных человеческих ошибок, иллюзий и фантазий заполнено (с вытеснением соответствующей реальности или даже в соседстве с нею) телевизионной мифологией — суммой телеобразов» (Третьяков, 2014: 126-128).

Любопытно, что многие теоретические статьи, посвященные социологии телевидения, опубликованные на страницах журнала «Искусство кино» в XXI веке, во многом подтверждают правоту этого определения.

Политолог А. Храмчихин писал, что если на советском телевидении все у нас было хорошо, то на российском ТВ 1990-х все стало плохо: «лозунг «хорошая новость — не новость» стал девизом отечественного информационного и аналитического вешания. История не знает аналогов такой тотальной информационной войны, которую вело телевидение против процессов обновления жизни своего народа. Создание отечественными СМИ атмосферы национальной катастрофы и чувства полной безысходности нанесли обществу колоссальный моральный и материальный ущерб. Вывоз капитала, утечка мозгов, падение рождаемости, наркомания и алкоголизм порождены не только реальными трудностями переходного периода и разного рода объективными факторами, но и создаваемой телевидением и газетами обстановкой конца

света. Российская власть сверху донизу была безнадежно дискредитирована в глазах населения, причем в наибольшей степени — именно те её представители, которые больше всего сделали для страны. Наши СМИ сумели сформировать не только образ незаконной и неполноценной власти (первой в отечественной истории всенародно избранной), но и самой России. Усилиями журналистов и политтехнологов обществу был навязан стереотип (в значительной степени — ложный), что на любых выборах можно провести любого кандидата, а от избирателя ничего не зависит. И «демократы», и «патриоты» объяснили населению, что все нынешние богатые — воры, а все честные — нищие, что у нас 80—90 процентов населения живет в полной нищете, а 10 процентов «купается в роскоши» (Храмчихин, 2003: 18).

А. Храмчихин отметил и еще одну российскую медийную тенденцию 1990-х: «заказные материалы политического и экономического характера стали настолько распространенным и обыденным явлением, что значительная часть читателей и зрителей до сих пор уверены в том, что объективных информационных и аналитических материалов в отечественных СМИ вообще нет. Почти все статьи и передачи кем-нибудь заказаны. Кроме самодискредитации, это стало одним из факторов утраты журналистами только что приобретенной свободы. Одна часть СМИ попала в зависимость от властей, не только от федеральных, но и от региональных и местных, другая — от разного рода финансовых и промышленных групп, от отдельных крупных предпринимателей. Они, в свою очередь, стали использовать подконтрольные издания и каналы в своих политических целях. Информационные войны второй половины 90-х нанесли стране колоссальный моральный и экономический ущерб. Таким образом, свободные СМИ сами сделали максимум возможного, для того чтобы уменьшить степень свободы» (Храмчихин, 2003: 19).

В своей статье 2006 года Д. Юрьев напомнил читателям журнала, что «разоружение» российских медиаолигархов на рубеже XXI было «не способом борьбы с демократией, а вопросом самосохранения общества, вопросом выхода из кризиса, угрожающего непредсказуемыми и неограниченными по своим последствиям медиатрясениями, чреватыми социально-политическим крахом. Губительный характер медиакратии ощущался тогда не только в элитах, но и в обществе — именно поэтому ни «гусинское НТВ», ни «березовское ТВ-6» не вызвали реального сочувствия и поддержки за пределами так называемой «либеральной шизы» (Юрьев, 2006: 81).

В результате, как подчеркивал Д. Юрьев, «часть информационного планирования, которая связана с политической составляющей вещания, оказалась прямо и жестко противопоставлена информационной работе медиасообщества, на глазах превращающейся во все более консолидированную антиправительственную пропаганду. При этом политизированная часть аудитории разделилась на либеральное меньшинство, фактически игнорирующее позицию и оценки «государственных» телеканалов, и политизированное «лоялистское» меньшинство, всерьез, осмысленно воспринимающее телеагитки про шпионские булыжники. Есть все основания предполагать, что по самым смелым и завышенным оценкам все они вместе — и фрондеры, и лоялисты — это не более чем 10 процентов аудитории. ... Нынешние идеологи «телевидеократии», естественно, защищают свою экономическую свободу, и, вместо того чтобы создать систему с нормальной обратной связью, они ее, эту связь, попросту разорвали. А «экономическую свободу» воспринимают как санкцию на ту же самую моральную безответственность. Только речь теперь идет не об информационно-политической сфере, а о культурно-развлекательной, эмоционально-психологической, в конечном счете — о моральной. По принципу экономии мышления и творческих усилий максимальный прирост рейтинга достается за счет наиболее грубых, примитивных приманок» (Юрьев, 2006: 81-83).

Однако при всем том, утверждал Д. Юрьев, «и государственная цензура, и недобросовестные информационные войны олигархов не так страшны и опасны, как переход процесса форматирования действительности через телевизор к хаосу, к самоуправству самого низменного и убогого в коллективном сознании масс. Хаос лишен целеполагания, и в этом смысле кажется менее опасным, чем злонамеренные олигархи, но он способен лишить способностей к целеполаганию всех остальных — от первого до стосорокамиллионного. И тогда все достижения борцов с медиакратией будут обессмыслены, а бездонная воронка затянет страну в пустоту, в безбудущность, в

непоправимое «никогда» (Юрьев, 2006: 85).

Социолог А. Ослон напоминал читателям, что «психология масс хорошо известна уже более ста лет, а медиа, движимые идеей рейтинга, существенно ее усовершенствовали. Сенсация, скандал, тайна, разоблачение, анекдот, трюк, драка, война, преступление, вульгарность, непристойность — вот малая толика того, что издавна используется как способы развлечения толпы. Они существовали и будут существовать всегда, так как каждый человек в какие-то моменты своей жизни испытывает потребность отдохнуть, отвлечься, расслабиться, что-то компенсировать. В этом нет ничего постыдного» (Ослон, 2003: 10).

Многие из перечисленных выше составляющих лежат в основе ежедневных выпусков теленовостей, базовыми характеристиками которых становятся не «объективность и беспристрастность», а актуальность, «срочность», сенсационность, «эксклюзивность», «разоблачительность», тревожность, иллюзия уникальности и объективности (Ослон, 2003: 27-29).

Таким образом, по мнению А. Ослона «новости конструируют фактоиды — факты, впервые возникшие не в реальности, а в новостях. Фактоиды присутствуют в новостях так, как будто они часть реальности. … Новости обслуживают современность и навязывают современность через калейдоскоп картинок, превращающих реципиента в пилигрима, путешествующего по релятивному миру. В таком мире нет устойчивых смысловых систем, а есть только временные конвенции, что считать сегодня белым — черным, хорошим — плохим, добрым — злым. Вчера могло быть иначе, завтра может стать иначе. Новости возводят в абсолют временность, изменчивость, условность и эфемерность мира. … Новости и реклама — разновидности одного жанра произвольного показа мира. Отличие состоит в том, что реклама ставит своей целью заглушить тревогу реципиента, а новости, по сути, стараются тревогу усилить» (Ослон, 2003: 30-31).

Продолжая разговор о новостном феномене, продюсер и киновед А. Прохоров (1948-2020) писал, что «под видом новостей ТВ транслирует другой продукт — новостное шоу, не нужное или полезное человеку, а интересное ему как телезрителю. … Так современное телевидение создает феномен новостного тоталитаризма — тотального навязывания зрителю новостного взгляда на мир как новостной поток» (Прохоров, 2004: 14).

Социолог Г. Любарский считал, что «медиа в первую очередь интересует усиление передаваемого воздействия, а не его содержание, последствия, роль. Они становятся своего рода катализатором, разгоняющим самые различные процессы в обществе до критического предела. … В результате вместо доверия, столь необходимого в современном мире в качестве основы социальных взаимодействий, массмедиа создают специфический интеллектуальный продукт, который позволяет людям жить в этой истонченной социальной ткани, не замечая разверзающихся прорех. СМИ с немалым мастерством рисуют иллюзию на фоне иллюзии, так что иллюзорность рисунка новостей может увидеть всякий желающий, а разглядеть иллюзорность фона становится крайне трудно» (Любарский, 2003: 22, 26).

Киновед В. Фомин в своих теоретических статьях анализировал фольклорные составляющие телевизионных передач, напоминая, что «фольклорная эстетика избегает прямого бытового правдоподобия, прямолинейного копирования реальности. … Любая жизненная ситуация, вполне обыденная коллизия, человеческая фигура, уж коль скоро они попали в орбиту фольклорной музы, неузнаваемо расцвечиваются, обостряются и трансформируются в нечто подчас почти неузнаваемое. … Главный козырь народной эстетики — безусловная победа добра, непременное торжество светлого начала, восстановление нарушенной гармонии жизни. Народная художественная культура не избегала печальных, подчас жутких реалий действительности. Но стихия печального, страшного, трагического должна была быть непременно укрощена и преодолена» (Фомин, 2001: 95).

В частности, В. Фомин считал, что в России «фольклоризация телевидения сказывается не только на телепрограммах, составляющих сетку главных каналов, но и на … отечественных телесериалах. Если хотя бы чуть-чуть поскоблить все еще продолжающихся плодиться на всех телеканалах «ментов» и «агентов национальной безопасности», то совсем нетрудно будет обнаружить … до боли знакомых фольклорных

придурков из народных сказок… Фольклоризация телевидения сказывается и на сугубо языковой его сфере. Телевизионные тексты просто захлестывает стихия языкового «просторечия», жаргона всех мастей, включая блатную феню. … Фольклоризация телевидения осуществляется не по любви, а поболее чем корыстному расчету. Предел всех мечтаний угодить его величеству рейтингу. Ради повышения оного можно пойти решительно на все. Вплоть до того, что и опуститься до фольклорной культуры, которая завсегда умела отвечать массовому вкусу. Но именно опуститься, снизойти — потому как нынешним телевизионным «народникам» фольклорная культура скорее всего представляется царством примитива, чем-то таким абсолютно кондовым, непрошибаемо дубово упрощенным. По-видимому, столь же «демократичны» и представления о массовом зрительском вкусе — чем проще, вульгарнее, пошлее составлен рецепт телепойла, тем шибче и громче успех. И ужас в том, что в качестве проводника к этой цели избирается фольклор, воспринимаемый как высшее выражение упрощенчества и художественного дебильства» (Фомин, 2001: 98-99).

Социолог В. Зверева настаивала на том, что новости на российском телевидении XXI века построены по принципам и структуре сериала: они «должны быть выражены на особом языке. Им необходимо быть интересными, динамичными, ограниченными по продолжительности, простыми по форме. Нужно, чтобы они были адресованы разным зрителям и предлагали каждому нечто свое. И чтобы в то же время могли восприниматься в фоновом режиме, давали человеку возможность не напрягаться у телеэкрана. … В новостном сериале есть постоянный круг героев (официальные лица государства, медиазвезды) и набор сменных персонажей на одну серию. В нем есть часто воспроизводимые виды событий («официальная встреча на высшем уровне», «столкновения воюющих сторон», «доклад министра президенту», «катастрофа», «событие культурной жизни» и т.п.), которые требуют от зрителей воспроизводства одних и тех же чувств. Информационный сериал рассчитан на знание зрителя о правилах игры, возможном развитии определенного типа сюжета. Человек, включив информационную программу, как правило, приобретает гарантию постоянства мира, преемственности вчерашнего и сегодняшнего дня. По сравнению с обычным сериалом зритель получает то же подтверждение упорядоченности, размеренности и терапевтической тривиальности жизни, но произведенное здесь на более высоком уровне, поскольку создатели исходят не от вымысла, а от «реальности». В каждом выпуске-серии рассказываются истории, связанные с такими жанрами, как детектив, боевик, криминальная драма, мелодрама или комедия, с их клише, типажами, образами, способами организации нарратива и типовыми оценками» (Зверева, 2008: 148-149).

В. Зверева справедливо отмечала, что «как в произведении массовой культуры, в тексте программ ясно определены роли героев и злодеев, «хороших» и «плохих» парней; истории часто сопровождает мораль, подтверждающая истины «торжества добра» или «восстановления справедливости». Но при этом в устойчивых формулах воспроизводятся актуальные идеологии: идеологические послания выдаются за нечто естественное благодаря помещению в само собой разумеющуюся для потребителя массовой культуры форму» (Зверева, 2008: 150).

Обращаясь к одной из самых «горячих» тем российского телевидения – криминальной – С. Грушевский, что к 2016 году особенно отчетливо «стало доминирование российских криминальных сериалов, которые занимают 14 процентов всего телевизионного времени. Позади остались выпуски новостей (11 процентов телеэфира), ток-шоу про личные отношения (8 процентов), отечественные комедийные сериалы и утренние программы (по 7 процентов)» (Грушевский, 2016: 18). Таким образом, «получается, что выход за рамки привычных норм поведения, к которому мы относимся со страхом и стараемся обходить стороной в жизни (многие ли согласились быть понятыми или присяжными на суде перед убийцей?), оказывается притягательным в виде вымышленной истории. Впрочем, есть и еще одно объяснение. Зритель уверен: в последние пять минут перед титрами сериала почти наверняка восторжествуют добро и справедливость, зло будет наказано. Чего не скажешь о событиях по эту сторону экрана» (Грушевский, 2016: 20).

В рамках описанного выше контекста Д. Дондурей подчеркивал, что медиасобственники и медианачальники лукавят, когда «единодушно утверждают, что

они не влияют на экономику, не выигрывают выборы, не управляют страной. Они лишь посредники между жизнью... и жизнью. И это при том, что в последнее десятилетие завершается великая виртуальная революция, в результате которой обе реальности — эмпирическая, в которой мы движемся, дышим, действуем, живем, и телевизионная, отредактированная, придуманная и показанная нам с экрана, — окончательно «схлопнулись», в психологическом плане практически совместились и телевизионная теперь воспринимается, переживается, предопределяет наши реакции совсем как «настоящая», «всамделишная» (Дондурей, 2004: 18).

В своих статьях Д. Дондурей не уставал доказывать, что именно ТВ контролирует «сознание практически всего населения страны через важнейший инструмент — формирование «повестки дня»: выбор того, что важно, что нет, о чем говорим, о чем умалчиваем, как оцениваем» (Дондурей, 2004: 20).

В ходе многолетних исследований теории и практики постсоветского телевидения Д. Дондурею удалось выделить основные стереотипы, в значительной мере организующих телевизионное — а значит, и жизненное — пространство: 1) медиа и интеллигенция в целом должны противостоять власти; 2) несмотря на распространяемый в последние годы культ державности и патриотизма, подавляющее большинство телеперсон сомневается в шансах этого предприятия на успех, предлагается своего рода ценностная ловушка: гордиться своей страной и не верить одновременно; 3) в России нет осмысленной и четко выраженной модели будущего (Дондурей, 2004: 20-21).

Д. Дондурей также обращал внимание читателей журнала на то, что большинство медийных исследований «при изучении не только аудитории телеканалов, но и различных сторон производства, а также самой продукции (включая ее качественные характеристики) ограничивают свой подход практически одним медиаизмерителем — рейтинговыми показателями. Исследователи базируются на том убеждении, что самим фактом фиксации включенного телевизора человек всегда активно вовлечен в происходящее на экране. ... И уж совсем никогда не принимается во внимание такая «мелочь», как оценка увиденного. Так рейтинг, официально вроде бы признанный всего лишь средством измерения медиа-аудитории, по сути, стал главной оценочной процедурой, а вследствие этого основным и практически единственным ориентиром производства отечественного телеконтента» (Дондурей, 2007: 126).

Д. Дондурей резонно полагал, что «самое опасное — и самое главное — следствие тотальной власти этой философии состоит в том, что на протяжении последних лет в нашей стране сформировалась методология использования — в процессе программирования — механизма так называемой «понижающей селекции». Суть ее в следующем. Значительно легче привлекать зрителей, работая на давно обнаруженных психологами древнейших конструкциях нашей ориентации в реальности — сексуальных влечениях, переживании возможного насилия, ожидании смерти, чувствах неизвестности, опасности, неизбежности, подавленности» (Дондурей, 2007: 126-127). Вот почему телепередач с гуманистическим ценностями на российском ТВ значительно меньше тех, что концентрируются на демонстрации разного рода видов насилия, скандальных историй и сенсационных подробностей частной жизни знаменитостей.

По мнению Д. Дондурея, контент-анализ сюжетов высокорейтинговых телеформатов позволяет вычленить следующую систему транслируемых федеральными телеканалами содержательных установок на восприятие телепродукта:

1. «Мир вокруг тебя очень опасен, агрессивен, непредсказуем. Человек тотально окружен враждебным пространством.
2. Ты потенциально подвержен всегда неожиданным ударам судьбы, которых ты, конечно же, вовсе не заслуживаешь.
3. В сущности, на протяжении всей жизни — от детства до смерти, при любой заботе родителей, друзей и государства — ты в этом мире ни от чего вредного, плохого и оскорбительного вовсе не застрахован и не защищен.
4. Всегда несправедливые, в большинстве случаев ничем не обусловленные, злокозненные или непредвиденные обстоятельства способны отнять у тебя все: здоровье, средства к существованию, родных, личное достоинство, надежды.
5. Ты, зритель, часто забываешь, что вокруг тебя очень много разного рода негодяев, неприятных событий, необъяснимых проявлений человеческого

неблагородства — предательств, ужасных помыслов и поступков, низости, цинизма. Мы излечим тебя от уязвимого романтического прекраснодушия.

6. Все люди, включая самых знаменитых и блестящих, обладающих властью и успехом — правители, звезды, гении, герои, — подвержены абсолютно тем же напастям, что и ты, рядовой человек. Они мучаются, страдают и несчастны точно так же, как и ты, только, пока мы не покажем их на экране, — это неизвестно.

7. Жизнь полна тщательно и лицемерно скрываемых от общественности сведений о разного рода патологиях, извращениях, жестоких обстоятельствах, скрытых пороках очень известных и обыкновенных людей. А вот когда это — тщательно скрываемое — мы ярко, со всей мощью инсценировок представим на телеэкране, мы поможем тебе успокоиться, осознать, что ты не одинок в своих несчастьях. И тем самым честно подготовим к возможным напастям, к будущим ударам судьбы.

8. Ты, зритель, всегда знал, что мир довольно неправильно устроен, был таковым до тебя и будет после — поэтому лови мгновение, живи сегодняшним днем, думай о себе. А в социальном или политическом плане о тебе лучше позаботятся другие.

9. Не надо стесняться смотреть на представленные в эфире аморальные действия других людей, особенно знаменитостей, и связанные с этим ситуации. Не надо отказывать себе, признаемся, в мазохистском удовольствии интересоваться (и даже любоваться) чужими проступками.

10. Любая сфера приватной жизни, самый заурядный эпизод могут стать материалом, способным вызвать колоссальный интерес массового зрителя. Надо только суметь выудить, вытащить из них зерно потенциальной привлекательности» (Дондурей, 2007: 128-129).

Д. Дондурей был убежден, что «модель понижения смыслов ради упрощения их понимания, а, следовательно, увеличения аудитории действует в нашей стране столь тотально, долго и безотказно, что постепенно человек начинает привыкать к ее содержанию. Не реагирует на экстремальность сюжетов. Неосознанно он растворяется в этом ловко скроенном — в соответствии с его собственными архетипами, — усеченном и травмированном мире. Телевидение тут усиливает и закрепляет все то, чего он сам так боится. Тем самым оно наполняет жизнь человека негуманистическим ее пониманием. Но помогает ему освободиться от своих глубинных страхов, а с успехом и хладнокровием консервирует их. Формирует опасный содержательный контекст хотя бы тем, что задает совсем не вдохновляющие версии происходящего» (Дондурей, 2007: 130).

Основываясь на социологических исследованиях, Д. Дондурей отмечал, что на российском ТВ «шесть из каждых десяти персонажей сериалов так или иначе действуют на территории преступлений, о них же рассказывает треть сюжетов всех выпусков новостей. Но по множеству причин... ни власть, ни общественное мнение не возражают против этого. Не связывают безудержную криминализацию эфира, скажем, с масштабом вывоза капитала за границу или с легкостью рейдерских захватов компаний. Огромная работа медиа по сохранению у миллионов социалистического мировоззрения обычно не ассоциируется с их негативным отношением к работодателям, завистью к богатым, повсеместным ожиданием господдержки, тем более с низким уровнем производительности труда. Считается (практически всеми), что жизнь — это нечто реальное, материальное, а значит, отдельное от эфемерного, как его ни демонизируй, телевизора» (Дондурей, 2013: 6).

Обращаясь к теме медиа и массовой аудитории, Д. Дондурей считал, что в России, к сожалению, «в необходимой степени не воспроизводится художественно подготовленная аудитория. Не хватает продвинутых зрителей, способных воспринимать лучшие — то есть сложные произведения мирового искусства. Торжествуют развлекательная литература и театр. ... Не хватает интеллектуальной атмосферы, почти не снимаются фильмы и сериалы, где героями становятся художники или ученые. В центре внимания в основном звезды ТВ и шоу-бизнеса. Надо признать, что фантастические возможности и преимущества великой российской культуры по обеспечению модернизации нашей страны... не были задействованы во всей их мощи. А могли бы стать важнейшим подспорьем в строительстве новой реальности» (Дондурей, 2007: 52).

И далее Д. Дондурей предлагал, на первывый взгляд, вполне логичные, но, увы, как оказалось, утопичные в конкретных российских реалиях условия улучшения ситуации:

1) изменить саму установку политики в области культуры. С концепции благотворительности, милости государства — перейти к идее инвестиций в культуру как идеологический и креативный ресурс развития;

2) оценивать и проектировать состояние культуры точно так же, как это делается в других областях;

3) перекодировать само смысловое пространство с действий по принципу «не нравится, но смотрю с удовольствием» на атмосферу (и даже моду) на интеллект, когда героями становятся умные люди, пропагандируется креатив, активность, благородство, солидарность;

4) эстетическое, художественное воспитание молодежи должно восприниматься с не меньшей ответственностью, чем создание благоприятного инвестиционного климата в России;

5) сделать упор на просветительскую миссию культуры (Дондурей, 2007: 52-53).

С мнением Д. Дондурея в целом была согласна и социолог К. Богословская, подчеркивая, что «наибольший рейтинг не у тех форматов, которые привлекательны для зрителей, а у тех, которые просто провоцируют внимание к себе. ... ошибкой было бы считать, что ТВ только информирует, просвещает, развлекает, знакомит нас с произведениями кинематографического и телевизионного искусства. Телевидение создает мир вне пределов личного опыта каждого зрителя, демонстрирует законы этого мира, нормирует должное и запретное. В масштабах страны это самый мощный инструмент формирования у миллионов людей вкуса, социальных образцов, шаблонов, чувств, настроений, идеологии и многого другого. В конечном итоге телевидение — это средство формирования национального самосознания» (Богословская, 2003: 17, 20-21).

Аналогичного мнения придерживалась и культуролог В. Зверева (Зверева, 2009: 135-143). На основе социологических опросов она утверждала, что «зрители постепенно приучаются считать хорошим то, что им показывают, хотя, конечно, тоска по качественным программам у них остается. ... В российской культуре идет постоянный, но совсем не отрефлексированный процесс приучения зрителей к понижающему стандарту. ... Такая же установка свойственна и создателям информационных программ, которые пытаются задействовать в них все более сильные раздражители» (Зверева, 2009: 126).

При этом у многочисленных российских телепередач на криминальную тему «есть сильный идеологический подтекст. Через постоянную трансляцию образов криминала зрителю сообщают, что ему лучше не покидать пределы своего обжитого пространства: буквально за дверью его квартиры начинается опасный мир, где сильные поедают слабых. Видите, говорят зрителю, что постоянно случается со всеми! Страшно выйти излома, квартиры, вступить во взаимодействие с другими людьми. Они непредсказуемы, могут обмануть, совершить насилие: людям верить нельзя. Выживайте как можете и радуйтесь, что с вами пока ничего не произошло» (Зверева, 2009: 130).

Однако в ходе исследования результатов социологических исследований, касающихся телевидения, обнаружилось, что в отзывах телезрителей «постоянно звучит мысль о том, что им тягостно вечером после работы включать телевизор и погружаться в беспросветный мир, где большие и малые преступления подаются как обычная человеческая практика, которой нет альтернативы. Запрос аудитории к производителям телепрограмм иной: покажите нам общество таким, чтобы в нем хотелось жить, — не идеализированное, но подчиняющееся «правильным», принятым и в других странах нормам, и, может быть, тогда социум подтянется к повышающему стандарту. Это требование идет от зрителей, но его очень трудно услышать в ситуации, когда их голос не представляет интереса для производителей» (Зверева, 2009: 130).

Осмысляя новые медийные тенденции, когда в России осуществлялся переход к дифференцированным цифровым медиа (включая Интернет), и люди стали выстраивать немонологические отношения с теми или иными средствами информации и коммуникации, В.Зверева обосновано полагала, что у аудитории стало больше возможностей для критической компаративной рефлексии (Зверева, 2009: 131-132).

В. Зверева попыталась также проанализировать относительно новое для российских медиа явление так называемого гламура. Она напомнила, что это понятие «связано с тремя контекстами: 1) с миром потребления товаров и услуг, 2) с модой, шоу, стилями жизни, то есть областью определенных культурных практик, 3) с медиа, глянцевыми

журналами, книгами, телевидением, поставляющими образы для большой аудитории. Так что у этого термина широкие границы понимания. Такая размытость удобна, так как позволяет ему, как емкой пустой форме, сохранять актуальность, подстраиваясь под меняющееся содержание. Glamour — волшебство, чары, привлекательность, обаяние. В нынешнем употреблении — это образ, обладающий красотой, блеском, шармом. Чаще всего о гламуре говорят как о стиле и как об идеологии» (Зверева, 2006: 18).

Далее В. Зверева писала, что гламур на российском ТВ (как в телепередачах, так и в рекламных блоках) – это 1) стиль шикарной успешной жизни (медиа и шоубизнес, богема, богатые предприниматели и верхушка офисных служащих; 2) приучение к этому стилю представителей иных социальные группы, стоящие во многих случаях ближе к основанию «пирамиды материального благополучия» (всеми своими ресурсами стимулируя приобретение товаров, гламур соблазняет всех, задавая недостижимый, но манящий идеал для подражания); 3) набор установок идеологического свойства (Зверева, 2006: 18-19).

При этом «гламуру как стилю свойственна мода на характер (непредсказуемость, переменчивость, дерзость, изнеженное бунтарство). В противоположность естественности гламур культивирует свои довольно жестокие законы. Поведение в их рамках нередко противопоставлено действиям по привычным правилам (рациональность, подчинение конвенциям, лояльность к окружающим, демократизм). … Поточное создание и показ глянцевой «красоты», подчиненной логике рекламного образа, — одна из ведущих тенденций на современном отечественном телеэкране» (Зверева, 2006: 18-19).

При этом «язык гламурных новостей подразумевает смешение важного и незначимого, высокий темп речи ведущего и смены картинки, драматизм контрастов в сюжетах, дистанцированность от происходящего. Для представления темы в информационных программах используется техника клипа: изображение и текст нарезаются так, чтобы разрушить непрерывность повествования независимо оттого, о чем рассказывается в репортажах. Фрагментарность привлекает взгляд зрителя к экрану, но она же устанавливает барьер, который не пропускает смыслы, превосходящие уровень констатации факта. Стилистика глянцевого тележурнала предполагает респектабельность, но способна смещаться в сторону бульварности; это движение прослеживается не только в выборе темы, но и в интонации пустого светского разговора, применимой к освещению любой проблемы» (Зверева, 2006: 26).

И это в время, когда «на российском телеэкране не хватает внятного, умного разговора со зрителем, без стёба, манерности и интонации «для своих», недостает аргументированной речи профессионалов, образов нормальной человеческой повседневности… В жизни существуют не только нимфы и полубоги или преступники и стражи правопорядка. Запрос на такую альтернативу, как и на иные сценарии успеха и полноценной жизни в современном мире, выражает себя все более отчетливо» (Зверева, 2006: 27).

Вместе с тем, А. Костюк обращал внимание читателей журнала, что «если сопоставить спрос и предложение на развлекательные программы, то выяснится, что сами зрители готовы смотреть еще больше подобных проектов, чем им это в настоящее время предлагает телевидение. В последние четыре года суммарная доля кинофильмов, телесериалов и собственно развлекательных программ — от общего объема вещания российских национальных телеканалов — стабильно составляет около его половины, тогда как спрос, напомним, держится на уровне 70 процентов. Это говорит о том, что телеиндустрия в ближайшем будущем будет продолжать увеличивать долю развлекательного контента, поддерживая тем самым тенденцию смещения зрительского интереса — от разнообразия исключительно в сторону развлечения. Дополнительным подтверждением популярности таких проектов является активное развитие развлекательных каналов в нишевом сегменте (кабель, спутник, Интернет, мобильные телефоны и т.д.), наблюдающееся в последние годы» (Костюк, 2009: 119).

Социолог И. Полуэхтова объясняла приверженность телевидению взрослой аудитории (особенно – пенсионного возраста) легкостью и часто бесплатностью доступа к телепередачам, отсутствием необходимости предпринимать для телепросмотра какие-то специальные действия, идти на дополнительные затраты, простотой телевизионного языка: «по результатам фокус-групп, желание расслабиться, переключить внимание,

отвлечься от проблем, отдохнуть после работы является основной установкой современных зрителей» (Полуэхтова, 2003: 112).

И. Полуэхтова считала, что вкусовые ожидания, критерии оценок и предпочтения массовой аудитории обеспечиваются самим телевидением, так как «предложение последних лет сформировало у постоянных зрителей ТВ (прежде всего у их количественного и социально пассивного большинства, наиболее зависимого от телевидения как источника информации и средства развлечения) привычку и преимущественный интерес к реакционному зрелищу, сулящему эскапизм и компенсацию, эксплуатирующему разного рода человеческие страсти. … Чем выше удельный вес подобного телематериала, тем более высоки рейтинги, более позитивны оценки каналов. Абсолютное большинство зрителей составляет сегодня примерно две трети городского населения, объединяет старшие, менее образованные группы (это наиболее многочисленная и постоянная аудитория, зависимая от телевидения в информационном, ценностном, идеологическом плане) и сравнительно более молодые контингенты, периферийные по объему и характеру ресурсов, по типу ориентаций. Для них характерны сравнительно низкий уровень образования, малый объем собственного символического капитала и потому зависимость от более доступного и более дешевого ТВ. Но самое главное: теперь именно эта «телемасса», сформированная предложением последних лет, диктует свои правила игры и в значительной степени обусловливает воспроизводство телевизионного контента по своему образу и подобию» (Полуэхтова, 2003: 113).

Спустя одиннадцать лет, размышляя далее о конкуренции телевидения и интернета, И. Полуэхтова подчеркнула сохранение влияния телевидения и в этих условиях: «Интернет и цифровые технологии существенно преобразили весь медиаландшафт, стали катализатором кардинальных изменений в подходах к медиабизнесу, законодательству, телесмотрению, измерениям, монетизации. Вопреки алармизму и апокалиптическим сценариям 2000-х, связанным с ожиданием скорой смерти телевидения, которое будет заменено Интернетом, телевидение пока вполне живо. Более того, оно развивается и расширяет свои границы. Сегодня телевизионный контент свободно распространяется в разных средах, на разных технологических платформах. Он доступен везде, где есть Интернет и любое пользовательское устройство. Цифровые технологии вопреки опасениям не убили телевидение, а лишь сделали его сильнее» (Полуэхтова, 2014: 119).

Телеведущий и литературовед А. Архангельский сетовал, что в российских медиа XXI века сложилась парадоксальная ситуация: «содержательный и экономический инструмент госзаказ — есть, а самого предмета его применения — нет. Отсутствуют новые ценности. Нет позитивной мифологии. Нет концепции новой России» (Архангельский, 2013: 13-14). Зато А. Архангельский был убежден, что во многих российских медиатекстах пропагандировалась «готовность к смерти во имя государства как высшая цель жизни. Война как перманентное и естественное состояние человека. … смыслообразующим ядром истории становится не победа над смертью — как это было в советском кино, — а именно сама смерть. … От клишированных реконструкций прошлого авторы переходят к эстетизации войны и наконец к поклонению войне. Сегодняшнее квазипатриотическое кино, озабоченное идеологическим заказом, переписывает под себя не столько сюжет, сколько сам дух войны как пространство для подвига» (Архангельский, 2015: 30).

Можно, наверное, спорить с тем, что на федеральных каналах XXI века «ни одного модного, известного сериала о сегодняшнем дне (за одним исключением: силовикам и сотрудникам спецслужб позволено быть современными героями)» (Архангельский, 2015: 42), и на российском ТВ «остается только внушение тезиса о вечности, неотменимости, несменяемости принципов нынешней жизни» (Архангельский, 2015: 43). Однако в целом обеспокоенность журнала «Искусство кино» стереотипностью форматов российского телевидения вполне понятна.

Теоретическая статья исследователя медиа Е. Вартановой была посвящена проблемам цифрового телевидения, которое, по ее мнению, способствовало изменению общества, стиля жизни людей. Здесь она пришла к обоснованному выводу, что «одна из причин, лежащих в основе развития цифрового телевидения сегодня, — фрагментация самого общества. Это не только становление многочисленных каналов доставки информации, но и преобразование, развитие социальной структуры общества. …

Вероятно, развитие цифрового телевидения заставит пересмотреть его понимание, основанное на модели массового вещания. Она сложилась в условиях неинтерактивного/пассивного телесмотрения, ограниченности выбора телепрограмм, монополизма как технологической платформы (телевизор), так и инфраструктуры (неземные вещательные сети). Сегодняшняя модель телевидения все больше опирается на фрагментирующуюся аудиторию, которая предпочитает самостоятельный выбор телепрограмм, просматриваемых на разных экранах и технологических платформах. Новое зрительское поведение характеризуется нелинейностью, самостоятельным выбором программ, скачиванием их из Интернета — всем тем, что традиционному телевидению совсем не свойственно» (Вартанова, 2015: 118, 122).

Ряд статей журнала «Искусство кино» в XXI веке был посвящен проблемам телевизионного кинопоказа.

Так киновед и культуролог К. Разлогов (1946-2021) писал, что к середине 1990-х годов на российском телевидении (в первую очередь, ОРТ и НТВ) было показано значительное число западных картин класса «А», однако к началу 2000-х ситуация стала меняться в худшую сторону, а показ «обычного кино» сменился потоком телесериалов, и «в перспективе качество сериалов отечественного производства будет неуклонно повышаться и оттягивать на себя лучшие творческие силы кинематографистов» (Разлогов, 2001: 95, 97).

Социолог и кинокритик Н. Венжер на основе обработки данных мониторинга показов кино на четырнадцати телеканалах за период с 1 января по 30 сентября 2014 года делала вывод, что российское кино на ТВ «чувствует себя гораздо увереннее, чем в киносети. Оно не нуждается ни в финансовой господдержке, ни в попечительном квотировании, насильно отучающем неразумных зрителей от настырного заграничного кино. Отечественные кинопроизведения тогда путем открытой, «нахальной», рыночной конкуренции легко обыграли на телеплощадке хиты мирового кино- и телепроката» (Венжер, 2014: 141-142).

Феномен телесериалов

И. Полуэхтова, на наш взгляд, вполне обоснованно полагала, что «привлекательность телесериала определяется, по крайней мере, тремя факторами. Во-первых, его «длина»; ... Во-вторых, стоимость одного эпизода среднего телесериала в несколько раз ниже стоимости среднего полнометражного фильма. И, наконец, третье — быстрая и надежная окупаемость и доходность. ... почти десять лет (с конца 80-х до конца 90-х) происходило медленное вызревание условий для производства телесериалов» (Полуэхтова, 2001: 7-8).

Проведенный И. Полуэхтовой социологический анализ позволил ей сформулировать выводы, значимые не только для развития телекино, но и кинематографа как такового: 1) к началу XXI века сериал на российском ТВ занял весьма существенное место в структуре кинопрограмм телеканалов; 2) произошло перенасыщение зрителей западной теле/кинопродукцией; 3) финансовые трудности и дефицит новых фильмов вынудил российские телеканалы переходить к западной модели кинопоказа: 2-3 полнометражных фильма в неделю, остальное — сериалы; 4) снимать российские сериалы стало выгодно (Полуэхтова, 2001: 16-17).

С этими выводами, по сути, был согласен и Д. Дондурей: «Многие годы российские кинематографисты мечтали о введении квот на зарубежную кино- и телевизионную продукцию. В кино реализация этого проекта не получилась, но на телевидении — ... без всякого принуждения эта мечта воплотилась в жизнь. ... Произошло, казалось бы, немыслимое: наши телесериалы не только опередили знаменитое латиноамериканское «мыло» и европейскую, в основном французскую, продукцию, но и такие сделанные в США блистательные телесериалы..., занимающие первые места во всех мировых рейтингах. Более того, снимающиеся у нас в последние два года сериалы потеснили в сетке даже святая святых отечественной кинопродукции — советское кино» (Дондурей, 2003: 166).

Социологи К. Богословская и С. Солнцева на основе полученных результатов фокус-групп сделали вывод: «зритель и сериал как бы заключают негласную договоренность об условностях, конвенцию о том, что вот это мы будем считать «реальным», а вот то — нет. ... «Видимая среда обитания» героев сериала, как правило, богаче, чем это возможно по

российским меркам для людей их круга. … Особенно существенна для аудитории общепринятая условность обстановки: квартиры героев сериала всегда должны быть дороже и чище, чем те «настоящие», в которых могли бы жить описанные в фильме персонажи. Попытки некоторых телепроектов отступить от этой общепринятой условности в сторону «жизненной правды» вызывает раздражение и неприятие зрителей: «нищеты мы навидались». Несмотря на то, что все смотрящие понимают, что «так не бывает», большего приближения к реальности они не хотят. Важно отметить непременный сдвиг состава персонажей в современных сериалах относительно социальной структуры российского общества: «вверх» (олигархи, банкиры, модели, успешные бизнесмены и люди искусства, криминальные авторитеты и т.д.); «вниз» (бомжи и прочие деклассированные элементы, проститутки, наркоманы); «вбок» (люди экзотических специальностей и наклонностей и находящиеся в «экзотических» местах: сыщики, сельские милиционеры, пограничники, летчики). Сериалы, построенные на «культовых» фигурах, тиражируемых российскими СМИ (олигархи, банкиры, бомжи и проститутки, а также сыщики и бандиты), обладают сегодня для зрителей характеристикой «настоящей реальности» (Богословская, Солнцева, 2008: 147-148).

Весьма любопытным результатом исследования стало то, что «значимость» просмотра этих историй дает зрителям ощущение символического прикосновения к современному общественному идеалу: власть — деньги — большие машины, «экзотические» меньшинства и «неприкасаемые». Наличие таких, ныне уже стереотипных, фигур придает сериальному пространству искомую зрителем «нереальность» (одна из новейших разновидностей «сказочности»). Она выражается, в частности, в своеобразной проективной идентичности: «пусть бандиты, проститутки и олигархи испытывают настоящие беды и нарушают законы и нормы, а мы на это посмотрим и сделаем свои выводы». Такая ситуация наделяет обычного зрителя символическим всемогуществом, ведь образ «простого человека» на телеэкране не пользуется популярностью ни у зрителей, ни у создателей сериалов» (Богословская, Солнцева, 2008: 148).

К. Богословская и С. Солнцева обобщили и выделили наиболее характерные «правила» создания популярных сериалов: 1) чувства персонажей — как негативные, так и позитивные — надо подать «крупным планом»; 2) базовые сцены должны быть сделаны на уровне саспенса; 3) интрига сюжета должна быть максимально напряжена, чему полностью соответствуют сказочные и фольклорные истории, которые можно условно назвать «Золушка», «Робин Гуд» и «Богатые тоже плачут»; 4) необходим сдвиг характеров и образов героев к простоте (аудиторией востребованы четкие и максимально узнаваемые типы персонажей). И «чем более реальна проблемная ситуация (жилищный вопрос, недостаток средств, болезнь), которая поднята в «сериальном мире», тем более реальный выход из нее должен предложить сериал — иначе целостность и символическая безопасность «сериального мира» будет нарушена» (Богословская, Солнцева, 2008: 148).

Основываясь на социологических опросах телезрителей о фильмах и их персонажах, К. Богословская пришла к выводу, что «с одной стороны, массовая аудитория хочет видеть истории про жить, но про такую жизнь, в которой нет неразрешимых проблем. С другой телевидение подчиняется законам рынка и вынуждено снимать то, что даст надежный рейтинг, а вовсе не рассматривать реальные темы и конфликты, существующие в обществе. Телевизионный герой потому может быть Героем, что он является протагонистом решения проблемы, актуальность которой очевидна для аудитории, но как раз проблем-то в телевизоре и нет» (Богословская, 2012: 142).

При этом К. Богословская выделила два типа успешных телеформатов: 1) взрывной, но при этом однократный успех…, достигнутый за счет использования «кулака» средств привлечения зрительского внимания: знаменитые актеры, экшн, пейзажи, техника, спецэффекты, большой бюджет; 2) успех, связанный с устойчивой симпатией аудитории к формату, с желанием «в нем жить». Он достигается за счет более глубинных свойств сериала или программы и обеспечивает длительность экранной жизни и возможность повторных трансляций (Богословская, 2012: 142).

Анализ результатов социологических опросов показал, что «жажду успокаивающего идеала, позволяющего отдохнуть и расслабиться, гораздо легче удовлетворить на материале прошлого, которое позволяет создать идеального героя, совершающего

крупные поступки во благо страны. Кроме того, прошлое в сознании аудитории безопасно и уже насыщено образами. ... актуальным для зрителей становится архетипический для русской культуры образ Ивана-дурака. Ивану-дураку помимо внешних «дурацких» качеств свойствен юмор, умение выкрутиться из ситуации, «включая дурака», и выйти, в конце концов, из нее победителем. Отдельные черты Ивана-дурака свойственны многим персонажам современного телевидения... Аудитория также ждет героев профессионалов в своем деле... — это ориентированность героя на дело, а не на стяжательство, это желание увидеть, что профессионалы работают ради целей и ценностей, а не только ради денег. И в конечном итоге желание увидеть страну, ориентированную на созидание и здравый смысл. Такой герой-профессионал может поддержать патриотизм аудитории, и нужда в этом у аудитории очень сильна: Герой должен быть мыслящий, интеллектуальный, за Родину. ... Относительно психологических качеств героя интересно то, что чуть ли не на первом месте у массовой аудитории стоит чувство юмора. Вроде бы это удивительно: главное востребованное качество современного героя — не честность-смелость-мужество, а чувство юмора» (Богословская, 2012: 143-144), хотя после юмора в приоритете зрительских предпочтений идут именно эти качества.

В итоге К. Богословская сформулировала следующие составляющие массовой популярности любых видов телевизионных форматов в российских условиях XXI века:

1) захватывающий сюжет: четкая, яркая, актуальная интрига, наличие хорошо разработанной любовной линии, эмоциональная насыщенность событий (страдание и преодоление и пр.), положительное разрешение проблем;

2) попадание в мифологический пул предпочтений широкой аудитории, связанный с фольклором, реализацией понятий справедливости и достойной жизни;

3) социокультурная и историческая значимость темы;

4) утверждение «самобытности России», патриотизма (Богословская, 2013: 77).

В 2014 году К. Богословская вновь обратилась к анализу массовых медийных предпочтений на примере сериалов, выделив 12 так называемых метасюжетов, привлекающих самые широкие зрительские массы: 1) «Золушка» (восхождение персонажа по социальной лестнице снизу вверх, благодаря своим положительным качествам и/или появлению романтического «принца»: востребованность этого метасюжета в большей степени характерна для женской аудитории); 2) «Остап Бендер» (весьма актуальный метасюжет для страны, где мошенничество и коррупция занимают вплетено в саму ткань жизни общества); 3) «Ромео и Джульетта» (драматическая история настоящей любви); 4) «Анна Каренина» (драматический любовный треугольник); 5) «Отцы и дети» (вечный конфликт поколений); 6) «Троянская война» (враждебное противостояние, вражда и ненависть, благородство и самоотречение: востребованность этого метасюжета в большей степени характерна для мужской аудитории); 7) «Граф Монте-Кристо» или «Робин Гуд» (месть положительного персонажа врагам, восстановление попранной ими справедливости); 8) «Одиссея» (путешествие в поисках Сокровища); 9) «Робинзон» (популярность этого метасюжета показывает долгоиграющий эффект шоу «Последний герой»); плюс менее актуальные в российских условиях метасюжеты: 10) «Катастрофа и ее последствия»; 11) «Машина времени» (фантастические путешествия в прошлое и будущее); 12) «Гамлет» (метасюжет, связанный с внутренним миром героя) (Богословская, 2014: 131-132).

При этом К. Богословская убеждена, что «в востребованности всех метасюжетов очень четко прослеживаются архетипические, описанные многими русскими философами черты русского национального сознания — стремление к чуду, потребность в страдании, жажда не власти закона, а некоей вселенской справедливости» (Богословская, 2014: 132).

В 2019 году К. Богословская проанализировала результаты социологического опроса зрителей, в ходе которого им было предложено предложить идеи, фабулы телесериалов, которые им хотелось бы посмотреть. При этом хотя идеи сериалов, предложенные респондентами, гораздо более приближены к обыденной жизни, чем то, что предлагает им современное ТВ, однако во многих случаях на эти идеи оказывают сильное влиянии стандартных криминальных и мелодраматических телесюжетов (Богословская, 2019: 153-167).

В итоге выяснилось, что по сравнению с общим полем содержания современных

сериалов в сценариях респондентов преобладают:

– серьезные сюжеты о жизни, о путях современного и исторического развития страны: судьба обычного человека, ориентация на реальность, «жизненность» (это в большей степени характерно для мужской аудитории);

– сюжеты о взаимоотношениях родителей и детей; истории о том, как строить отношения (это в большей степени характерно для женской аудитории);

– добрые, лирические комедии;

– фантастические сюжеты, но не космические или технократические, а социально-исторической направленности, повествующие о возможных вариантах развития страны;

– сюжеты, ориентированные на жизнь молодежи, на ее проблемы (предложения от аудитории в возрасте до тридцати лет) (Богословская, 2019: 154-155).

К. Богословская считает, что зацикленность российских телеканалов на стандартных криминальных и мелодраматических историях связано с требованиями унификации, ориентацией на апробированные (в том числе – за рубежом) стереотипы и боязнь рисков, цензура и самоцензура. «Воспроизводство старого дешевле, особенно когда речь идет о криминальных сериалах. Добиться сильного уровня интриги, в которой средством развития энергии является оружие, а не научное открытие или яркий характер, гораздо легче и дешевле, чем создать глубокий, содержательный драматический сюжет. Мифологическая составляющая сериалов, базовые метафоры сюжета, основанные на архетипических сюжетах, также не столь разнообразны, как могли бы, по убеждению зрителей, быть. … Понятно, что в основе унификации лежат наиболее дешевые способы достижения максимально высокого рейтинга в ситуации отсутствия достаточной диверсификации телевидения» (Богословская, 2019: 156).

Размышляя о феномене современных сериалов, исследователь медиа и журналист А. Быстрицкий напоминал читателям журнала «Искусство кино», что еще лет тридцать назад культурная иерархия была устроена так, что на вершине находились киношедевры, а сериалы располагались на несколько этажей ниже: «эта иерархия предполагала, что драматическая глубина, психологическая утонченность и тому подобное приписывались фильмам, созданным исключительно для просмотра в кинотеатрах. Сериалам же … отводилась роль развлечения, средства убить время, расслабиться после трудного дня» (Быстрицкий, 2014: 136).

Однако в XXI веке эта ситуация стал меняться, и многие сериалы сейчас стали полноценными произведениями искусства, в то время, как дорогостоящий коммерческий кинематограф «превратил кинотеатр как раз в попкорновый центр развлечений: аудитория в своей массе идет туда, чтобы с помощью спецэффектов пережить те ощущения ловкости людей и могущества технологий» (Быстрицкий, 2014: 137).

Об этом же тренде писала и кинокритик И. Кушнарева: «Почему сегодня мы с большим нетерпением ждем премьеру нового сериала, чем очередную кинопремьеру? Почему стало модно смотреть телевизор? Понятие «качественное телевидение» (quality television) одно из ключевых в медийной теории последних двух десятилетий. Но это явление не чудо рождения искусства из пустоты, у него есть социокультурные, экономические и технологические предпосылки» (Кушнарева, 2011: 5).

Из всех российских телесериалов XXI века журнал «Искусство кино», наверное, больше всего внимание уделил эпатажной «Школе» (2010) В. Гай-Германики.

Д. Дондурей полагал, что сериал «Школа» — «образец продюсерского творчества во всех его компонентах. В работе с новой «повесткой дня», с содержательным контекстом, с настроениями общественных страт, с телевизионными форматами и их стилистикой, с амбициозностью авторов, с кастингом, с предубеждениями потенциальной публики. Однако мне кажется, что главное в этом проекте — эксперимент с накопленным, но еще не реализованным ощущением давно разрешенной свободы. С ее границами, коридорами, горизонтами. А также новейшими, хотя и не явными, технологиями продвижения современных виртуальных продуктов. «Школа» зондирует почву надвигающихся или, точнее, вызревающих контент-перемен, не столько предчувствует, сколько осваивает возможные здесь идеологические повороты. … Дело тут не в качестве «подлинности» или парадокументальной стилистики, которая вроде бы сильнее всего большинство и зацепила живой звук, ручная камера, непривычные ракурсы, обрезанные крупные планы, неприятные для многих подробности бытовых деталей. Как раз

адекватное и довольно мягкое отражение поведенческих схем и морального климата прогрессивными телезрителями было записано в плюсы. Минусы этой «Школы» тоже очевидны и уже зафиксированы: тенденциозность в отборе материала, никто ничему не учит, отсутствие у героев минимальных интеллектуальных запросов, плосковатая драматургия. При всем том эти крестики-нолики мало что объясняют. Лишенный объема, настоящей остроты, но и, что еще важнее, фактурной фальши, этот сериал чуть ли не впервые за двадцать лет исследует формы и границы разрешенной в нынешней сериальной практике правды» (Дондурей, 2010: 5-6).

Д. Дондурей был убежден, что в «Школе» впервые осваиваются хотя бы в первом приближении многие болезненные точки повседневного существования именно будущих взрослых, а не детей. Поэтому столь пристально разрабатываются отношения с деловыми партнерами, родителями, сексом, начальством, деньгами, убеждениями или с отсутствием таковых. Социальное неравенство, недоверие, предательство, сотрудничество или обман всё, как у взрослых. Только намного острее, болезненнее, невыносимее. И, наконец-то, без главной краски отечественного ТВ — криминала» (Дондурей, 2010: 7).

Ю. Богомолов (1937-2023) в своих рассуждениях о «Школе» пошел еще дальше, утверждая, что «по этому сериалу дети детей сегодняшних детей будут судить не только о нравах, царивших в российской школе в начале XXI века, но и об умонастроениях в российском обществе, о моральном его климате, о прочих вещах, что невещественны, неосязаемы. И вместе с тем они необычайно важны для понимания — откуда и куда мы идем. ... С переменой общественного устройства, с крушением системы обнаружили свою несостоятельность почти все прежние институты. В их числе и школа с ее командно-административной технологией образования и воспитания. То равновесие между поколениями отцов и детей, которое поддерживалось в человечных советских фильмах, оказалось резко нарушенным. «Школа» Германики — это перевернувшаяся командно-административная пирамида. Она предельно неустойчива, абсолютно ненадежна, разрываема внутренними противоречиями и разрушаема воздействием внешних факторов коррупция, социальное неблагополучие, межэтнические конфликты и т.д. Любой ветер перемен способен ее поколебать и повалить. Даже странно, что она еще в состоянии как-то функционировать» (Богомолов, 2010: 27-28).

Спустя шесть лет критик Т. Круглова отметила, что по отношению к медиатекстам, особенно на школьную тему, продуктивные результаты «дают концепции и теории, делающие объектом своего изучения такие феномены, как постколониальный синдром, гендерные трансформации, травму как событие и процесс, групповую и персональную идентичности, репрезентации коллективной памяти. Таким образом, «социальность» в художественной ткани вычленяется не в качестве материала, сюжета или типичных обстоятельств, узнаваемых примет окружающей действительности, как это характерно для классического искусствоведческого подхода, а обнаруживается на уровне оптики анализа, помещающего текст в систему координат той или иной социальной теории» (Круглова, 2016: 138).

В этом смысле медиатекстах, критически рассказывающих о современной российской школе, можно легко обнаружить «распад привычной иерархии и порядка, регулирующего отношения между учителями и учениками. Авторитет учителя чрезвычайно низок и не поддерживается даже на уровне формального следования правилам. Ресурс «управления процессом» предстает либо как исчерпанный, либо как ненадежный. Учителя фактически не являются представителями власти, трансляторами официально принятых культурных и социальных норм, а именно эта функция объединяла классическую школу на всех этапах ее истории — от начала Нового времени до конца индустриального режиссер общества. Вопрос об уровне преподавания, качестве подготовки учителей, их личном человеческом статусе оставим за скобками... Класс — как сообщество — в состоянии хаоса начинает самопроизвольно устанавливать собственное понимание порядка, практически всегда воспроизводящее признаки архаических обществ, тяготеющих к теневым (мафиозным) или криминальных структурам. Связи выстраиваются и регулируются правом сильного. В отношениях между учениками широко используются шантаж и подкуп, выбирается «козел отпущения», устанавливается жесткая дифференциация на господствующих и подчиненных, почти постоянно пребывающих в состоянии лиминальности (униженности и лишения прав,

дефицита персональной значимости). Чаще всего власть захватывается неформальным лидером, наделенным психотипическими признаками харизматика, умело манипулирующего своими адептами. Именно такой лидер начинает противостоять власти учителя, и между ними разворачивается поединок, исход которого всегда непредсказуем. Учитель оказывается перед тяжелым выбором, навязанным ему сложившимся раскладом сил: или он втягивается в состояние противостояния, используя арсенал военных действий (угрозу, страх, наказание, лишение прав и т.п.), или пытается соответствовать традиционной просветительской миссии, основанной на принципах убеждения, гуманизма, уважения к личности ученика. Выходы из описанной ситуации авторами фильмов предлагаются различные, но сама ситуация чаще всего напоминает войну, и в «холодном», символическом, варианте, и вполне «горячем», с угрозой для здоровья и жизни» (Круглова, 2016: 138-139).

Любопытно, что своего рода пиком такого рода структуры «школьного сериала» на российском ТВ XXI века стала «Sпарта» (2016), где такого рода взаимоотношения достигли практически максимума, тогда как в кино эта тенденция довольно проявилась в «Училке» (2015).

Феномен реалити-шоу

Статья культуролога М. Липовецкого «Reality show», опубликованная в журнале «Искусство кино» в 2001 году — своего рода яркий образец, когда вроде бы вполне логичные выводы исследователя опровергаются в реальности буквально через несколько месяцев.

Рассуждая о популярных американских реалити-шоу, М. Липовецкий сначала резонно отмечал, что «буря интереса к reality shows не случайно произошла в начале века. … дело скорее в том, что постмодернистская концепция симулякра и симуляции именно к концу века стала достоянием массовой культуры. … Reality shows — это попытка выйти за пределы симуляции, попытка ощутить реальность как таковую — пусть в экспериментально выстроенных декорациях, но «по правде», а не понарошку» (Липовецкий, 2001: 47).

Однако далее делался неожиданный (и вскоре полностью опровергнутый всем ходом развития отечественного телевидения) вывод, что реалити-шоу, подобные американскому «Выжившему» (Survivor), первый сезон которого вышел в эфир в 2000 году, «совершенно неприложимы к России. Нужно в нескольких поколениях объесться комфортом и технологией, чтоб захотеть, хоть ненадолго, в первобытную пещеру, в рай в шалаше или, того хуже, в казарму. Все трудности необитаемого острова с успехом заменят коммуналка и удобства во дворе. А если к ним еще добавить пьяного соседа, то ни один survivor точно не выживет. Отказ же от такой святыни западной цивилизации, как privacy, отказ, в котором сокрыта главная «изюминка» «Острова соблазна», для России также неактуален: сначала надо разобраться, что такое эта самая «прайвэси» и зачем она нужна, а потом попробовать ее осуществить» (Липовецкий, 2001: 48).

Однако появление российского аналога Survivor, трансляция которого началась на канале ОРТ 17 ноября 2001 года, полностью опровергло по большому счету оторванный от динамики развития российского ТВ высокомерный прогноз М. Липовецкого. Российский Survivor под названием «Последний герой» легко выдержал около десятка сезонов, привлекая к телеэкранам миллионы зрителей. И для этого успеха «Последнему герою» вовсе не понадобились в «нескольких поколениях объесться комфортом и технологией» и во всех деталях проникновенно осознать, что такое privacy…

Однако первым в череде российских нашумевших реалити-шоу был телепроект «За стеклом» (аналог западного «Большого брата»). Его действие происходило в московском отеле «Россия», в специально оборудованном помещении с телекамерами и зеркальными стеклами. Трое парней и трое девушек в течение 35 дней (с 27 октября 2001 года) круглосуточно находились под телевизионным наблюдением, без права общаться по телефону и выходить в интернет. Ежедневная трансляция этого реалити-шоу шла по каналу ТВ-6 и в интернете.

Успех у реалити-шоу «За стеклом» был огромный, так что логично, что журнал «Искусство кино» посвятил его феномену теоретическую статью.

О. Аронсон систематизировал мнения массовой аудитории по поводу этого телешоу: 1) обвинения в аморальности, непристойности, в игре на дурных зрительских инстинктах;

2) уверенность в том, что это «нечто радикально новое, что выходит за рамки только телепрограммы, оказывается чем-то большим, неким социальным экспериментом над обществом при помощи ТВ».

И здесь у О. Аронсона возникала серия сомнений: «А что, раньше телевидение не подглядывало? Не расставляло свои камеры повсюду, где только можно? Не проникало туда, куда его не хотели пускать? Да это же всегда было одной из его главных функций. А что такое прямой эфир, в котором «сама жизнь» то и дело заявляет о себе в различных мелочах, которые уже невозможно отредактировать, вырезать, смонтировать? Более того, телекамера теперь охотится за этими мелочами, и они становятся неотъемлемой частью уже не только прямого эфира, но и многих записанных передач… желание реальности (присутствие при правде «самой жизни») не менее интенсивно, чем желание быть обманутым, соблазненным некоторой псевдореальностью. Или более строго: желание — это есть то реальное, что невозможно симулировать, и оно выступает постоянно как замещающий элемент видимой (симулируемой) реальности» (Аронсон, 2002: 117-118).

Далее О. Аронсон очень точно подметил, что в ходе подобного реалити-шоу «реальные люди… сразу же оказываются продуктом знакового и культурного производства, их поведение крайне обусловлено вполне определенными шаблонами, и прежде всего шаблонами телевизионными. Их поведение за стеклом настолько сильно зависит от цели (понравиться большинству зрителей и получить главный приз), от направленных на них телекамер, что практически стирается грань между естественным поведением и игрой на публику. При этом сама «игра» порой столь неумела, прямолинейна, неизобретательна, а персонажи настолько неинтересны, что режиссер все время дергается, пытаясь предложить жителям застеколья тот или иной жанр, сюжет, заставить их что-то изображать, декламировать, заниматься какой-то художественной самодеятельностью» (Аронсон, 2002: 118).

С другой стороны, персонажи такого рода реалити-шоу в течение постоянного присутствия на телеэкране неизбежно претерпевают трансформацию, «они становятся звездами, и сами ощущают это. Долгое присутствие на телеэкране делает из человека звезду почти автоматически. Экран наделяет персонажей той степенью индивидуальности, о которой они сами и не подозревали, и чем менее герой — личность, чем более он клиширован, тем легче ему стать звездой, поскольку он — идеальная пустая форма зрительских желаний и ожиданий. Или же, другими словами, чем более герой механизирован в непристойности, тем более он привлекателен, поскольку переводит «непристойное» в разряд шаблона. У искусства и телевидения принципиально разные отношения с «непристойным». Если для искусства оно выражается в сублимации, отчуждающей субъект от собственного желания, то для телевидения ключевой становится десублимация, возвращающая зрителю его собственные желания через стереотипические образы, через узаконенное непристойное» (Аронсон, 2002: 121).

Более того, О. Аронсон был убежден, что «при этом как критики шоу, так и его защитники выступают, как ни странно, заодно. Только если первые реагируют как ханжи, видя непристойность в самом акте подглядывания и не замечая, что современная экранная индустрия давно уже имеет дело с превращенными формами этого типа непристойности, то вторые явно лицемерят, делая вид, что перед нами «сама жизнь», становящаяся прозрачной, в то время как очевидно, что «сама жизнь» сужается до вполне определенных рамок. В этих рамках остается лишь то, что можно увидеть на телеэкране, но на что все еще не принято смотреть в жизни. В этой связи вовсе не случайно, что одной из самых обсуждаемых тем оказывается демонстрация полового акта. … И в этой непристойности проявляет себя тот трансгрессивный момент любого reality show, делающий их все столь популярными: столкновение с вытесненными желаниями, в которых мы сами не хотим себе признаваться. Сексуальность — лишь пространство, в котором это проявляется наиболее очевидно. Но можно также говорить о разных формах насилия, об унижении, предательстве и многом другом» (Аронсон, 2002: 118-119).

Д. Голынко-Вольфсон (1969-2023) полагал, что «современное телешоу уже не подменяет (и не подминает) реальность, упраздняя её непредсказуемость. Напротив, сама реальность компонуется, следуя клише и трафаретам телешоу» (Голынко-Вольфсон, 2002: 109). При этом «персонаж РШ (реалити-шоу – авт.), представ «сир, наг и прозрачен» перед не конспиративно-шпионскими, а откровенными камерами,

постепенно сам завладевает хитрыми рычагами медиального управления и начинает командовать устремленными к нему коллективными влечениями... В результате внешняя символическая сила — будь это синдром буржуазного вкуса или разрекламированная симптоматика социального благоденствия — получает снова и снова прерогативы манипулятивного вмешательства в формовку РШ, превращая его в глянцованный транспарант либерально-гуманистической идеологии» (Голынко-Вольфсон, 2002: 123-124).

Аналогичный реалити-шоу «За стеклом», но гораздо более масштабный проект «Дом»/»Дом-2», вызвал еще больший интерес у массовой аудитории.

Реалити-шоу «Дом» выходило в эфир канала ТНТ с 1 июля по 1 ноября 2003 года, его с 11 мая 2004 года сменил проект «Дом-2», который выходит по настоящее время.

Культуролог В. Зверева полагала, что «умножение источников информации помимо основной цели — лучших продаж построенной вокруг «Дома-2» продукции — подтверждает реальность, сконструированную в шоу, делает его героев персонажами большой мультимедийной истории. Этот прием хорошо работает: программу смотрят, о ней спорят, а значит, она привлекательна для рекламодателей. В системе российского телевидения неизбалованная аудитория приучена любить то, что есть в предложении. ... Высказывания о каждом герое содержат некие обобщения, подводящие их под определенный узнаваемый тип, поэтому игра в комбинации пар приобретает черты более универсального выстраивания отношений между носителями тех или иных психологических, социальных, культурных характеристик. Эту функцию обычно выполняют и телефильмы, и произведения массовой литературы, романы для девушек и юношей. Здесь то же самое происходит с реальными людьми, с которыми могут соотносить себя молодые зрители, с удовольствием предающиеся «просчету вариантов» отношений» (Зверева, 2007: 106-107).

Исследуя многолетнюю историю трансляций «Дома-2» В. Зверева пришла к выводу, что это реалити-шоу «привлекает зрителей тем, что он позволяет выстроить комфортное пространство, соизмеримое с его реальным временем. ... К героям привыкают; они — как знакомые и друзья — приходят в дом несколько лет подряд в одно и то же время. Зрители наделяют экранных персонажей своими смыслами, видят в них собственные отражения или свою противоположность, потенциальных друзей, партнеров или соперников, вкладывают в них мечты, страхи, желания, достраивают будущие сценарии счастливой или несчастной жизни. ... Формат молодежного реалити-шоу содержит огромные потенциальные возможности для представления аудитории взглядов и образцов, которые социум считает для себя важными» (Зверева, 2007: 111).

Социолог В. Колотаев убежден, что «Дом-2» «представляет собой частный и, пожалуй, предельный (если не сказать — запредельный) случай бунта против диктатуры опосредующей системы авторства, фигуры творца, режиссера, любой цензурирующей инстанции, наделенной правом определять то, каким быть каноническому порядку ценностей и с каким идеалом отождествляться субъекту культуры. В «Доме-2» на экран приходит зритель и демонстрирует себя для себя самого, устраняя посредников в виде учителей и авторитетов. ... В центре зрительского внимания оказываются «простые» юноши и девушки со своим внутренним миром, представлениями и чаще всего скудным культурным багажом» (Колотаев, 2009: 125).

В. Колотаев подчеркивал, что «Дом-2» «заявлен как реалити-шоу, но зрителю подается не совсем чистая реальность. Последовательности сцен монтируются, есть постановочные кадры, материал тщательно редактируется, отбирается. Многие ситуации создаются искусственно. Формат запрещает участникам говорить о политике, о книгах и кино, обсуждать социальные проблемы. Это сужает и без того узкий круг тем для бесед. ... Участники играют в жизнь, воспроизводя, иногда утрированно, то, что они считают реальностью, и оказываются ближе к «правде жизни», чем хроника или документальное кино. В «Доме-2» так называемый «простой человек», всегда выступающий как потребитель зрелища, получает шанс стать создателем зрелища, отражающего его мир. ... Шоу действительно показывает реальность. В нем, как в зеркале, отражается не умеющий ни жить, ни играть индивид, пребывающий в своем обычном состоянии, которое считает нормой. Разговоры молодежи «Дома-2» скучны, грубы и примитивны. Фразы полны несусветных штампов, глупостей и пошлостей. И это пугает. Пугает, например, то, что

строители отношений не осознают, на каком примитивном уровне жизни и интересов они находятся. Это уровень грубой архаики с выраженной внутригрупповой иерархией, в которой есть «старички» на положении армейских «дедов» и новички в роли «духов». Отношения мужчин и женщин подчинены жестким патриархальным нормам» (Колотаев, 2009: 125-126).

Выводы из всего этого В. Колотаев делал неутешительные: «Феноменальный успех шоу, безбедно существующего в медийном пространстве в течение многих лет, обеспечен главным образом тем, что разработчики проекта в своих целях успешно используют базовую потребность инди «дом-2» вида, желание быть признанным. ... Факт существования и популярности проекта — это диагноз бедственного состояния общества. Это сигнал, что что-то нужно делать не столько с картинкой, сколько с реальностью» (Колотаев, 2009: 128-129).

Театровед М. Давыдова напомнила читателям журнала «Искусство кино», что в начале XXI века «российские зрители впервые заглянули «за стекло» и обомлели. Там, как рыбки в аквариуме, плавали их соотечественники — ели, пили, шутили, грустили, предавались нуждам низкой жизни, занимались любовью. ... Некоторые чувствительные мои соотечественники сетовали в связи с этим примерно так: ах, какие они («застекольшики») убогие и некультурные, и почему я, такой нежный, должен на них смотреть! Разве ж дело в этом? Неужели, если бы за стеклом оказались вдруг члены-корреспонденты Академии наук, полегчало бы? Тут все обстоит куда хуже. ... Теперь телевизионный эксгибиционизм и телевизионный вуайеризм стали нормой. Их сделали нормой. И это только один шаг по замещению всех прочих норм, ибо ТВ-зрелища в подавляющем своем большинстве сделаны так, чтобы спровоцировать самые что ни на есть низменные инстинкты граждан. Причем по обе стороны экрана. ... Этот этический нейтралитет ТВ развращает умы и сердца хуже всякой порнографии... Ведь чудовищный замкнутый круг, когда предложение мерзости рождает ее спрос, а растущий спрос — еще большую, то есть еще более рейтинговую, мерзость, хуже любой цензуры» (Давыдова, 2005: 93-94).

Феномен ток-шоу

Культуролог В. Зверева писала, что интерес массовой телеаудитории к ток-шоу не случаен: «у этих программ есть свои сильные стороны и потенциальные возможности. Зрителю, сталкивающемуся с различными трудностями, дается понять, что его ситуация не уникальна, что он не одинок: есть еще люди, которых волнуют близкие вопросы, и те, кто готов поделиться с ними своим жизненным опытом. Именно ток-шоу позволяет моделировать ситуации, сообща переживать их, заручаясь поддержкой виртуального коллектива, и проговаривать допустимые линии поведения, что восполняет нынешнюю нехватку авторитетных суждений и указаний. Такие программы важны для конструирования социокультурных представлений, поскольку в них обсуждаются нормы и приоритеты того или иного сообщества, разграничиваются «хорошие» и «дурные» суждения и поступки. Одновременно в них предлагается спектр оценок, из которых человек может выбирать те, что ближе его взглядам. Ток-шоу отражают интерес зрителей к чужому жизненному опыту. ... Ток-шоу всегда ориентированы не только на коммуникацию, но и на терапию. Предполагается, что в каждой передаче будет предложено какое-то, хотя бы и промежуточное, решение поставленной проблемы. Потенциально такие программы могут служить освобождению от распространенных культурных страхов и предубеждений. Наконец, как и другие телевизионные программы, ток-шоу должны также развлекать аудиторию, удерживая ее у экранов» (Зверева, 2005: 73).

С другой стороны, как верно отмечала В. Зверева, «количество «странных людей» в ток-шоу впечатляет. Это герои, не следующие принятым образцам или готовые на публичную демонстрацию своих неприглядных сторон, совершающие аморальные поступки и признающиеся в этом. ... Исключения способны проблематизировать норму, расширить ее границы. В то же время они подтверждают правило, которое лишь временно ставится под сомнение. Зрителям предлагается попеременно чувствовать себя членами то либерального сообщества, открытого к новым стилям жизни и идеям, то узкой группы хранителей истинных ценностей. Мнение аудитории в финале обычно склоняется к золотой середине» (Зверева, 2005: 79).

Музыковед и культуролог Т. Чередниченко (1955-2003) путем контент-анализа пришла к выводу, что «заполнение студий в бытовых ток-шоу членится на три категории: солисты-эксгибиционисты, обсуждающая, советующая и просто присутствующая массовка, ведущие-звезды и звезды же — эксперты. ... откровенничающих героев ток-шоу мы не запоминаем. Они как бы все на одно лицо. Запоминаем мы ведущих, которые отнюдь не исповедуются... Индивидуальностью оказываются те, кто не выворачивается наружу, но провоцирует самовыворачивание других. Индивидуальности, верящие в свою уникальность, тонут в массовой неразличимости, но за их счет вес отдельности набирают психологические манипуляторы. В свою очередь, рыночная известность разоблачит и их, так что человеческой отдельности просто не на ком определиться. Индивидуализм без индивидуального — формула нынешней славы» (Чередниченко, 2002: 54, 58).

При этом, по мысли Т. Чередниченко, в телевизионных ток-шоу «отдача личного бытия в аренду зрелищу не просто расширяет сферу стриптиза. И даже не столько расширяет, сколько переосмысляет. Ведь в стрип-шоу показывают нормально развитые тела. Напротив, в ток-шоу рассказывают большей частью о поведенческих эксцессах. Их норма — ущербность. Таким образом, стриптиз, начавшись с эстетизации телесной нормы, продолжился смакованием душевного уродства. ... Если уродство не воспринимается как исключение, тотем самым признается ненаказуемость человека и, соответственно, его онтологическая невиновность. Если отклоняющееся поведение ничем не хуже обычного, то и установки стыда бездействуют. Таким образом, нечего бояться и некого упрекнуть. Всё одинаково правильно. ... Новая генерация свободных людей, представляемая исповедальным телевидением, — невиновные (не невинные, а именно невиновные — не признаваемые виновными) бесстыдники. И притом отнюдь не оригинальные личности, а манипулируемые куклы. Итак, девальвированное общество — индивидуализм без индивидуальности — невиновные бесстыдники... Другой модели общества телевидение как-то не дает» (Чередниченко, 2002: 59).

Феномен рекламы

В одной из своих статей в журнале «Искcство кино» В. Зверева подчеркивала, что «в построении мира рекламы риторические правила более важны, чем содержательные. При этом она, как правило, представляет картину либерального общества, где существуют идеальные условия для свободного выбора и самореализации через потребление. Это улучшенный образ «себя», пространство, в котором, по мысли создателей рекламы, хотелось бы жить. Мир рекламы строится как неизменно позитивный, стабильный мир, в котором культивируются различия и терпимость к «другому», где возможны моментальные бесконфликтные решения проблем, а сама жизнь открыта и расположена к отдельному человеку. ... Свобода как ценность реализуется в рекламе главным образом в сфере повседневности, обустройстве быта. Поэтому она предстает в выборе одежды, еды, косметики, развлечений, наделена особым статусом. Здесь утверждаются ценности среднего класса — основного хранителя, производителя и потребителя современного образа жизни: благополучная семья, гармония взаимоотношений с собой, противоположным полом, детьми, родителями, друзьями, коллегами по работе. Все это может и должно быть реализовано благодаря приобретению новых товаров. Здесь действует достижительская модель: купи и преодолей следующий рубеж, купи и улучши себя и свою жизнь» (Зверева, 2004: 8).

При всём том рекламный мир, разумеется, регламентирован: «обращаясь к целевым группам, подобные послания часто помещают людей в рамки условных социальных ролей. Так, если женщина в рекламе рассматривается как «мать» или «жена», то эта роль предписывает ей заботиться о детях, муже, комфорте в доме, чистоте кухни, сытости кота. Если она «современная женщина», то ее задача «успевать» и «справляться с ситуациями», в чем ей помогают разнообразные товары — от жевательной резинки и дезодоранта до кредитной карточки и мобильного телефона. Если же она представлена в качестве «просто женщины», то от нее требуется неустанно совершенствовать свой внешний вид и следить за здоровьем. Таким же образом «мужчина» интенсивно трудится..., отдыхает в компании, думает о благополучии семьи, социальном престиже, своем здоровье, привлекательности. «Маленький ребенок», как правило, выступает в качестве объекта заботы и «свидетеля» естественности и натуральности продуктов. «Бабушки и дедушки» гарантируют преемственность традиции, передачу опыта от

поколения к поколению, связь с неурбанистическим миром» (Зверева, 2004: 8).

Культуролог О. Тимофеева обоснованно полагала, что «современной рекламе, более примитивной в художественном (чем игровое кино) плане, парадоксальным образом удалось продвинуться намного дальше в использовании работы сновидения. В частности, телевизионная реклама — беспрецедентный случай тотального массового галлюцинирования — предлагает зрителю сновидную реальность и использует для этого принципы киноповествования. Так, рекламные персонажи способны претерпевать массу превращений, помещенные в совершенно иное и произвольно меняющееся посредством монтажа пространство-время (крохотная жевательная пастилка стремительно поднимается в небо и взрывается красочным фонтаном, в котором можно различить отдельные, слишком яркие, фрукты). Элементы этого повествования могут быть сильно гипертрофированы и появляться без видимой связи с основной сюжетной линией (обычно это абстрактные символы, логотипы той или иной компании или разросшаяся до неузнаваемости картинка продукта, а также отчетливо произнесенные вслух имена собственные)» (Тимофеева, 2004: 25).

Основываясь на результатах социологических исследований, О. Тимофеева пришла к выводу, что «на вопрос об отношении к рекламе многие склонны отвечать, что не обращают на нее никакого внимания и в ситуации ежедневной интервенции как бы пропускают ее мимо себя, просто не принимают всерьез, относятся к ней как к неизбежному и почти незаметному фону. Или же пропускают через себя, как сквозь сито, отсеивая лишнюю информацию. Однако именно эта способность человеческого восприятия отсеивать лишнюю информацию делает его беззащитным перед воздействием рекламы как потока образов. На первый взгляд этот тезис кажется парадоксальным. Но, приглядевшись внимательнее, мы обнаружим, что такое отсеивание происходит на фоне некоторого «помутнения сознания». Защитный механизм, который оно выставляет против шока обрушивающихся на человека «истин» и образов, напоминает ступор. Ясное сознание как бы замирает, слепнет, рассеивается, становится абсолютно проницаемым для внешних воздействий, максимально открытым. ... Поэтому шокирующие подробности рекламных клипов часто не сохраняются в памяти. ... Агрессия рекламы, ее противоречивость и неуместность в больших количествах позволяют сломить сопротивление здоровой рефлексии и анализа. Рекламный ролик — коллективная галлюцинация, которой мы предаемся ежедневно, много раз в день. ... Если реклама — это род сновидения, то все следует понимать совершенно противоположным образом. Не реклама эксплуатирует человеческие чувства, а именно человек по-своему эксплуатирует рекламу, проецируя на нее свою овеществленную чувственность» (Тимофеева, 2004: 27).

О. Тимофеева была убеждена, что «реклама чувствует за нас, вместо нас и одновременно вместе с нами. Или иначе: мы чувствуем рекламой. Это новый орган чувств, возникший в результате естественной мутации в процессе становления человека телезрителем. Реклама объективирует переживание. ... Реклама — такая же объективная иллюзия, предоставленная для всех, но наслаждаемся мы ею поодиночке. Наш индивидуальный опыт подгоняется под единый образец, и не столь важно, коллективная это фантазия или нет. Дело лишь в том, что само индивидуальное как таковое является иллюзией, привидевшейся коллективному бессознательному, которое есть такой сон, который — повторим это еще раз — нас смотрит. Весь рекламный мир в своей кричащей абсурдности — это такой сон, который видит наше коллективное бессознательное о нас как индивидуальностях, обладающих сознанием» (Тимофеева, 2004: 28).

Проблемы российского кино: социологический ракурс

Анализируя основные тенденции российского кино, созданного в XXI веке, киноведы А. Артюх и Д. Комм справедливо отмечали, что, благодаря государственной поддержке ежегодно стало сниматься больше сотни кинолет разных жанров, нацеленных и на семейную, и на молодежную аудитории. «Казалось бы, столь бурное развитие индустрии должно было сопровождаться разнообразием авторских идеологических матриц. Но происходит ровно обратное — фильмы так называемого русского мейнстрима чрезвычайно похожи один на другой. Такое впечатление, что в головы их авторов кем-то закладывается общая идеологическая схема. Например, среди фильмов о молодом герое не найдешь картин о рассерженной молодежи, охваченной идеей свободы — ни экзистенциальной, ни хотя бы сексуальной. Идет поток сказок, инфантильных историй о

возможности чуда, которое только и может встряхнуть инертную, бесприютную жизнь. Фильмы как будто пытаются нам внушить, что хорошо бы найти волшебного помощника, который сможет выполнить самые сокровенные желания: привести к обеспеченному будущему, к большим деньгам или решить проблему с фигурой, которая мешает карьерному росту» (Артюх, 2008: 53).

При этом отличие такого рода «менеджмент-культуры от обычного буржуазного «глянца» заключается в том, что она направлена на молодежь. Идеальный менеджер всегда молод и бодр. Отсюда пристрастие к сказочности — ведь для сказки время и расстояния не имеют значения. Но эксплуатируются не любые сказки, а всего лишь одна: про Золушку» (Комм, 2008: 54). В то же время «менеджмент-культура — результат формирования буржуазных ценностей в России. Это не субкультура, не маргиналия магистральной культуры. Она завоевывает все сферы жизни, перепахивает сознание не только молодых, но и зрелых людей. Она поощряется властью, которая пытается связать общество в единую систему действия. Она представляется как успешный жизненный проект. Кино в этой ситуации становится не столько инструментом идеологии, как это было в советские времена, когда идеология спускалась сверху, сколько одной из эффективных технологий для планирования (менеджмента) жизни, основанного на гибкой системе запретов и принуждения, то есть на биополитической цензуре» (Артюх, 2008: 55).

В этом контексте К. Краснов писал, что хотя «пространство отечественного кинематографа необязательно подчинено правилам государственной идеологии, зато оно уж точно зависит от текущей конъюнктуры и зрительского спроса. В этой связи коммерческое российское кино практически не провокационно и совсем не оскорбительно, избавлено от потенциальных профанаций и остросоциальных тем. И все-таки приходится убеждаться, что даже такие «мягкие» по своему содержанию произведения неожиданно оказываются объектом противоречивых, а точнее, даже парадоксальных интерпретаций. … Иллюзорный плюрализм в истолковании произведений искусства на деле дуалистичен, как и их функция: произведения являются либо продуктом потребления, либо инструментом политической пропаганды. Пожалуй, на рамах этого метанарратива можно и остановиться, потому что в идеологическом смысле коммерческие фильмы в российской индустрии тоже носят двойственный характер: они все в какой-то степени политизированы или «консьюмеричны» (Краснов, 2018: 83-84).

Политика и медиа

В XXI веке общий редакционный вектор журнала «Искусство кино» довольно резко качнулся (особенно после украинских событий 2014 года) в сторону оппозиции Власти. Одно из ярких свидетельств этому — публикация крайне политизированной, промайданной статьи Д. Десятерика (Десятерик, 2014: 38-49) и подобных ей текстов.

Литературовед и телеведущий А. Архангельский был убежден, что «политизация общества, как и художественной среды, в новых условиях неизбежна. Художнику придется определиться с отношением к базовым понятиям: свобода, государство, власть. … Сегодня художнику предстоит решить для себя вопрос о свободе в условиях гораздо менее комфортных, чем пять и десять лет назад. Но без решения этого вопроса русская культура вообще никуда дальше не двинется» (Архангельский, 2014: 61).

Относительно украинских событий 2014 года и их отражении в российских медиа социолог Д. Дондурей писал, что способами форматирования смыслового пространства на ТВ стали: 1) контроль за повесткой дня (тема Украины стала абсолютно доминирующей на любых информационных платформах РФ при радикальном увеличении масштаба представляемого события (количества отводимого на это времени, величины и подробности сюжетов, их жанрового разнообразия); 2) практически одинаковый круг спикеров политических телевизионных ток-шоу (одни и те же 15-20 человек переходили с канала на канал, становясь общенациональными ораторами по поводу любой детали украинских событий, акцентируя их моральное и идеологическое отторжение по причине нелигитимности, национализма и антирусского вектора киевских властей); 3) однозначная интерпретация происходящего, опирающаяся на эмоциональное использование имперских архетипов и игнорирование экономических и политико-санкционных последствий вмешательства России в дела Украины (Дондурей,

2014: 29-31).

С последним утверждением Д. Дондурея, разумеется, можно поспорить, так как на ведущих каналах российском телевидения помимо, в самом деле, достаточно стабильной группы экспертов, отстаивающих пророссийскую позицию в условиях украинского кризиса, регулярно появлялись украинские и западные журналисты, эксперты, выражающие совершенно противоположные политические взгляды.

Социолог А. Бородина исследовала рейтинги украинской темы на российском ТВ (Бородина, 2014: 107-111) и обратила внимание читателей журнала на то, что в марте 2014 года выпуски новостей государственных телеканалов впервые за несколько лет стали самыми популярными передачами и в Москве, и в стране в целом (до 25 % национальной телеаудитории). При этом, такой ажиотаж вокруг информационных форматов был связан «исключительно с событиями на Украине и прежде всего с присоединением Крыма к России» (Бородина, 2014: 107).

В 2016 году социолог К. Богословская опубликовала статью, анализировавшую результаты групповых дискуссий с российскими телезрителями (исследование проводилось весной 2015 года, было проведено девять фокус-групп в трех городах, по три в Москве, Ярославле, Иркутске, в исследовании участвовали мужчины и женщины 18-65 лет) с целью выяснения массового восприятия российско-украинских событий (Богословская, 2016: 59).

Проведенный социологический анализ позволил К. Богословской прийти к выводу, что доверие российских зрителей телевизионным сообщениям вызвано их стремлением вернуться:

- от разобщенности последних лет, когда каждый сам за себя, к единству, к ценностям доброты и взаимопомощи;
- от индивидуального успеха, позволяющего при определенных усилиях заработать на машину-квартиру-дачу, но мало чего дающего душе, к тому «общему», что продолжает дело отцов и дедов;
- от чувства «второсортности» России к ее первостепенности, к приумножению ее богатств; оно основано на глубинном ощущении русской географической масштабности и необозримости (Богословская, 2016: 66).

При этом К. Богословская подчеркивала, что ее «исследования на протяжении последних десяти-пятнадцати лет показывали огромный запрос населения на национальные идеалы, целостную идеологию и патриотизм» (Богословская, 2016: 68).

Что касается оценки массовой российской аудиторий украинских событий, то опросы в фокус-группах показали, что здесь было отмечено большое сходство с политической позицией, выраженной на российских федеральных каналах (Богословская, 2016: 66-67).

К. Богословская была уверена, что в России «успех телевизионного воздействия на большинство населения объясняется тем, что зрители испытывают чувство незащищенности и у них есть ощущение, что на них «напали» чуждой идеологией. Отсюда следует желание скрыться в «мощной державе» (Богословская, 2016: 68).

Оценивая те же политические события в социокультурном контексте А. Архангельский писал, что после событий на Майдане «российская система пропаганды с помощью медиа за короткий срок создала своеобразную третью реальность. Для попадания в нее даже не нужно включать воображение: достаточно включить телевизор», хотя «появление Интернета и как его следствие социальных сетей..., казалось, навсегда решило проблему дефицита и доступности информации» (Архангельский, 2016: 113).

К сожалению, далее в своей статье А. Архангельский представил эту медийную «третью реальность» крайне упрощенно, если не сказать примитивно, как «герметичную, самодостаточную устойчивую квазисистему представлений» (Архангельский, 2016: 114).

А. Архангельский полагал, что медийная «третья реальность» оказалась так привлекательна для большинства населения, так как возвращает массовую аудиторию «в комфортное (инфантильное) состояние», когда ради того чтобы иметь «цельную» и, главное, упрощенную картину мира, человек «готов пожертвовать реальностью. Официальная пропаганда предлагает мир, в котором не надо нести индивидуальную ответственность, налаживать непростой контакт с миром, а нужно, наоборот, ставить всё объясняющие барьеры. Человек передоверяет личную свободу государству — получая

взамен иллюзию своей абсолютной правоты» (Архангельский, 2016: 115-116).

На наш взгляд, в данном случае А. Архангельский воспользовался апробированным веками манипуляционным приемом «фигуры умолчания», выдергивая Россию из мирового политического контекста и приписывая феномен «третьей реальности» исключительно российским медиа, тогда как у современных масс-медиа нет границ, и необходимая Власти «третья реальность» легко создается в любой стране нашей планеты, включая такие столь любимые либералами «оплоты демократии», как США и Европейский Союз. Последующие конфронтационные политические события, развернувшиеся в 2022 году, в очередной раз наглядно это доказали (хотя доказательств тому было огромное множество и в XX веке, и в первые два десятилетий века XXI).

Феномен Интернета и киберпространства

В связи с массовым приходом в Россию XXI века Интернета журнал «Искусство кино» стал регулярно публиковать теоретические статьи, посвященные этому феномену.

Еще в 2002 году Д. Голынко-Вольфсон (1969-2023) обеспокоился тем, что «авторитарное владычество телекоммуникаций подтачивает и незримо упраздняет фактор мусора, фактор непреодолимого наносного барьера, затрудняющего и стопорящего коммуникативный обмен… Коммуникативное пространство, загроможденное спрессованным информационным мусором, его напластованиями и залежами, превращается в свалку помоечных информационных ферментов. … Ультраскоростное перемещение информационных запасов по коммуникативным траекториям выводит из строя, расшатывает механизмы фильтрации, отбора и отсева мусора. В результате неотбракованные массы сведений мечутся и сталкиваются в коммуникативном поле, нивелируя друг друга, утрачивая показатели внятной, полноценной системы знания. Оседание, конденсация бросового вторсырья, остаточных «побрякушек» и «погремушек» информации, непригодных «антиков» преобразуют современное коммуникативное пространство в смазанную зону абсолютной неразличимости, чьи расплывчатые очертания и постоянно вибрирующие контуры можно обозначить каламбурной биркой «трэш-цивилизация». Современная трэш-цивилизация предполагает одновременно и прославление мусора как неподотчетной среды биоэнергетической свободы, и его поношение, представление его в виде жизненно опасной, негативной материи» (Голынко-Вольфсон, 2002: 87-88).

Спустя десять лет Д. Голынко-Вольфсон обратился к еще одной острой интернет-тематике: демотивации и мемов, подвернув, что «демотиваторы объединяются в тематические группы в зависимости от их идейной и содержательной направленности: появляются демотиваторы социальные, экологические, политические, лирические и непосредственно юмористические… Демотиваторы и прочие интернет-мемы в силу своей языковой природы чрезвычайно привязаны к тому локальному социально-политическому контексту, в котором они производятся… Интернет-мемы перестают быть занятными шаржами или карикатурными откликами на реальность. Они претендуют обрести новую ролевую стратегию а именно, стать средствами не только документирования, но также искоренения социальных проблем и недостатков. … Сегодня интернет-мемы и политические демотиваторы выражают новые этические установки и эстетические тенденции, формирующие «искусство протеста» и его социально-политические траектории. Интернет-мемы позволяют массам пользователей (объединенных общими протестными импульсами) ратовать за утверждение собственной политической истины на базе низовой демократии и сетевого взаимодействия, а также предаваться низовым (и подчас авангардным) художественным практикам ради всестороннего социального реформирования» (Голынко-Вольфсон, 2012: 92-93, 97).

Вместе с тем, несмотря на все «мусорные» и «демотивационные» проблемы, Интернет в XXI веке охватил уже примерно пятимиллиардную аудиторию планеты и продолжает ежегодно увеличивать свою аудиторию.

Между тем, В. Боксер резонно отметил, что в XXI веке интенсивное развитие Интернета, включая социальные сети, породило необоснованную убежденность, что «во всесилии и непобедимости фейсбуков и твиттеров, а сами сетевые технологии подавались как необратимое и универсальное противоядие против контроля социальных процессов и общественно значимой информации авторитарными и полуавторитарными режимами. Возникло убеждение, что в борьбе за умы такой устаревший инструмент промывания

мозгов, как телевидение, безнадежно уступает Интернету и социальным сетям. Пусть по ящику показывают фейковые картинки «для бабушек», но на месте любых событий наверняка окажутся подлинные свидетели со смартфонами. Истинная картина тут же распространится по Фейсбуку, и вся интернет-аудитория узнает, как оно было на самом деле. А узнав, сделает надлежащие, прогрессивные выводы. Остается лишь потерпеть (совсем недолго!), когда аудитория телека останется в явном меньшинстве» (Боксер, 2015: 74).

Один из таких преждевременных и идеализированных подходов к роли медиа (включая Интернет) в обществе можно обнаружить в статье А. Качкаевой, в 2013 году утверждавшей, что «когда в руки миллиардов детей на Земле попадут планшетные компьютеры, то работа с ними постепенно полностью поменяет сам подход к познанию мира. Таким образом, цифровые технологии не только способствуют развитию самообучения, но и помогают формировать навык многозадачности, стимулируют самовыражение, трансформируют сами принципы поведения человека в современном мире. ... Всем уже очевидно, что у сетей появляется новая власть. Они способны связывать два мира, две традиционные и новые формы коммуникации, хотя такая связь опирается на уже сформировавшуюся практику взаимодействия и взаимодополнения двух моделей коммуникации. Но главное, что стоит непременно иметь в виду: именно социальные медиа — новые каналы коммуникации постепенно становятся основными драйверами перемен» (Качкаева, 2013: 94-95).

Однако В. Боксер весьма привел весьма доказательные аргументы о том, что приведенные выше «оптимистические» тезисы не более чем собрание мифов:

«Миф первый: Интернет и социальные сети способствуют продвижению промодернизационных ценностных установок и ускоряют процессы глобализации. На самом деле вся история человечества учит, что любое достижение прогресса используется в антимодернизационных целях столь же успешно, сколь и в модернизационных.

Миф второй: Интернет как таковой и особенно социальные сети — эффективные инструменты консолидации общественного мнения. Они способствуют интеграции взглядов через беспрепятственное и мгновенное распространение правдивой, нецензурированной информации. [Хотя на самом деле] предназначение сетей состоит не столько в способствовании интеграции/консолидации взглядов существенной части социума, сколько в возможности дифференциации по схожим признакам с последующей «склейкой» сравнительно однородных виртуальных сообществ.

Миф третий: Интернет и социальные сети обеспечивают неограниченную свободу выбора источников информации, а значит, граждане будут склонны воспользоваться этим преимуществом и их выбор будет более рациональным и непредвзятым. На самом деле это банально противоречит законам маркетинга, психофизиологическим закономерностям восприятия и теории информации» (Боксер, 2015: 74-75).

Таким образом, телевидение и в XXI веке (особенно в российских условиях) в целом сохраняет свое влияние на массовую аудиторию (и на синхронизацию общественного мнения), в том числе и через трансляции своих передач в Интернете.

Теоретическая статья киноведа Е. Майзеля была посвящена одному из заметных явлений Интернета XXI века – Живому Журналу (ЖЖ).

Свой анализ этого феномена Е. Майзель начал с парадоксального тезиса, что Живой Журнал в эпоху своего взлета практически напоминал «коммунистическое пространство. В самом деле, исходя из определения коммунизма как общественно-экономической формации, основанной на общественной собственности на средства производства, не имеющей деления на социальные классы, обходящейся без денег и реализующей принцип «от каждого по способностям — каждому по потребностям», трудно не заметить, что ЖЖ был именно таким местом. Местом, которое его жители сообща и добровольно строили, не получая за это никаких иных дивидендов, кроме удовольствия от результатов своей работы и возможности пользоваться ими в дальнейшем. За одним, повторимся, крохотным исключением — все это богатство (текстов, изображений, архивов, коммуникационных связей и т.д.) оставалось, тем не менее, в частной собственности. Что и было отмечено в Пользовательском соглашении, которое каждый юзер подписывал при регистрации» (Майзель, 2009: 137).

Как и в иных социальных сетях, в Живом Журнале «родился и вырос совершенно

новый, уникальный тип русского человека — «блогер»... — это единица информационного (и «постинформационного») общества, получатель и передатчик (распространитель) «актуальной информации», тот самый receiver, который одновременно transmitter... Соблюдена и мобилизационная составляющая — поскольку популярный блогер ничем не уступает общественному лидеру по способности мобилизовать свою аудиторию (тем самым блестяще иллюстрируя глубокий кризис института представительной демократии в условиях общества спектакля)» (Майзель, 2009: 141). Но далее, чем больше реализовались «в ЖЖ идеальные признаки идеального СМИ (блогеры децентрализованы, неподконтрольны, мобильны и т.д.), тем очевиднее доминация в нем аффекта над смыслом, а с ней и правота Бодрийара, задолго до всякого Интернета настаивавшего, что средства массовой информации не развивают, а уничтожают коммуникацию» (Майзель, 2009: 142).

И хотя в итоге Живой Журнал вскоре уступил в результате жесткой конкуренции иным социальным сетям, похожие тенденции можно отметить в любой из них, и первоначальные оптимистично-идеалистические трактовки соцсетей оказались иллюзорными, а сами соцсети во многом превратились в пространства жесткого политического противостояния, фейков и сетевого мусора.

В 2021 году Е. Майзель обратился к еще более яркому и влиятельному интернет-явлению: YouTube. Здесь Е. Майзель, наш взгляд, вполне обоснованно отметил, что за последние четверть века «Интернет изменился тоже, причем довольно сильно. Из пространства ученых, гиков и свободных художников, из среды, полной творчества, надежд и энтузиазма утвердить независимость киберпространства от государственного контроля..., интернет постепенно трансформировался в сферу, управляемую менеджерами, в глобальное – регламентированное, коммерциализированное и преимущественно просвечиваемое – продолжение оффлайна. ... Как и Facebook, YouTube, бывший в сего лишь модным стартапом для университетской публики, стал актуальным воплощением этой новой, полицейской/юридической/коммерческой модели интернета, прошедшего от первичного анархизма к обществу контроля, а ныне от общества контроля – к все более уверенной биополитике, персонализизирующей под каждого пользователя новости, рекламу и фильмы. Стартовав как молодежная платформа для публикации и продвижения музыкальных видеоклипов и домашнего видео, сегодня YouTube не просто один из наиболее интенсивных центров мировой оцифровки, но и СМИ, уверенно конкурирующее с телевидением» (Майзель, 2021: 27).

Нельзя не согласиться с Е. Майзелем, когда он пишет о том, что в YouTube «корректировкам подверглась и знаменитая пассивность кинозрителя, скопофила и вуайера, перверта, обездвиженного в затемненном кинозале. В YouTube-кинотеатре мы можем в любую минуту остановить просмотр, перемотать фильм, воспроизвести его в любую минуту количество раз, наконец, мы можем скачать видеофайл и подвергнуть его собственным манипуляциям и использованию с целью производства собственного кино. Из зрителя мы превращаемся почти в соавтора, в виджея, градус нашей неизбежной активной вовлеченности значительно выше, чем на традиционном кинопоказе» (Майзель, 2021: 29).

Вместе с тем, нам кажется пока преждевременным полагать (как это считают, например кинокритики С. Тарощина, 2020: 13-21 и К. Тараханова, 2018: 313), что к началу 2020-х интернет окончательно победил телевидение, так как туда вместе с рекламой уходят большие деньги, и там интернет-платформы выпускают самые обсуждаемые фильмы, включая «новую документалистику». На самом деле, телевидение в России пока утратило популярность лишь у относительно небольшого сегмента продвинутой (в основном – молодежной) аудитории, и в целом все еще превосходит Интернет по своему влиянию.

Вместе с тем, при всех достоинствах и недостатках Интернета, можно согласиться с мнением киноведа и культуролога К. Разлогова (1946-2021), что «приверженцы массовых коммуникаций и информационных скоростных дорог делают всемирное пространство еще более многоплановым, создавая технологическую основу для формирования культурных сообществ самого разного типа: от континентальных и национальных до региональных, социально-демографических, сексуальных и транслокальных» (Разлогов, 2006: 60).

Киновед А. Артюх одно из своих теоретических исследований посвятила проблеме киберпространства, подчеркивая, что «идея киберпространства разрушает дихотомию кибернетической технологии и человеческой сферы, поскольку каждый компьютер существует в консенсусе с нервной системой своего пользователя. Киберпространство — это и картинки на экране, и нервная система, напрямую подсоединенная к компьютерной сети; это знак тотального торжества технологии — глубоко интимной, благодаря биотехнологическим имплантантам существующей не снаружи, а внутри тела и мозга. ... Трансуниверсальное бытие киберпространства расширяет, освобождает сознание подобно наркотикам. Оно предоставляет возможность мультивиления, гиперизмерений, феерического взгляда на вещи с различных точек зрения» (Артюх, 2002: 53).

Далее А. Артюх, на наш взгляд, вполне обоснованно писала, что «ограничивая фантастическую идею киберпространства понятием «глобальная информационная Сеть», юзеры пытаются освоить вновь открытые «неизвестные земли», используя самые продвинутые принципы колониальной политики. Экран компьютера превращается в подобие зеркального отражения общества позднего капитализма с его новой дигитальной экономикой, net-политикой... Для юзеров киберпространство — это не мир грез, а место создания фандомов и зеркало общества, которое его осваивает. ... Юзерская позиция — альтернатива романтическому мифу информационной эпохи, мифу о свободе информации, во многом обязанному первым хакерам, которых называли коллективными мечтателями о всеобщей компьютерной утопии. ... Позиция шаманская основывается на принципиально других законах. Шаманству чужда мысль о границах познания; именно вера в его беспредельность способствовала поиску знания в божественных откровениях, экстатических видениях, снах. Идея киберпространства как электронной галлюцинации органично вписалась в таинственные сферы, возможно, скрывающие тайное знание» (Артюх, 2003: 91-92).

В этом контексте А. Артюх писала, что «кинематограф техномистицизма как раз и отзывается на дигитальную эзотерику. Здесь режиссеры работают, используя мотивы и матрицы различных мифологий, конструируя некий универсальный мифический образ современного мира high-tech. Это конструирование сопровождается поиском способов обновления мифопоэтического языка, а также новой редакцией понятия «мистический опыт», который теперь трактуется как своего рода опыт технологический. 60—70-е годы также сопровождались взрывом мистического кино в Европе и в США, однако современная кинотехномистика ориентируется на иные способы визионерства на основе новых технологий. В отличие от предыдущего поколения киномистиков, искавшего возможности реальности с помощью оккультных методов и ритуалов на основе триады душа-природа-космос, современные техномистики выстраивают визионерский опыт на другой триаде — психо-био-техно, которая вписывается в постгуманистическую или киборгианскую парадигму» (Артюх, 2003: 94).

Теоретические статьи о зарубежном кино

В XXI веке журнал «Искусство кино» посвятил зарубежной тематике рекордное количество материалов, однако это были в основном рецензии на зарубежные фильмы и обзоры международных кинофестивалей. Теоретических статей о зарубежном кино было немного.

В 2007 году А. Артюх обратилась к проблеме film noir, напоминая читателям журнала, что появление этого киностиля обозначила серия «мрачных фильмов, выдержанных не столько в канонах полицейского или гангстерского жанров, сколько предлагающих «новые криминальные приключения» или «новую криминальную психологию». Странность, эротичность, кошмар, жестокость, амбивалентность — вот ключевые слова, которые уже тогда были найдены для американских нуаров. События большей части из них закручивались вокруг убийства. Подспудная одержимость смертью или динамизм жестокой смерти находили в нуарах свои впечатляющие визуальные решения» (Артюх, 2007: 94).

Можно согласиться с тем, что при этом «рок или судьба, разбивающая планы героев быстрее, чем могла бы их разбить полиция, в нуарах значили очень много. Моральный детерминизм, ведущий к расплате, включался сразу же, как только главный герой совершал один неверный шаг — чаще всего попадал под чары роковой женщины или (что значило почти то же самое) брался выполнить задание какого-нибудь вздорного богача,

чтобы заработать деньги и уехать далеко-далеко с возлюбленной красавицей. То, что это шаг роковой, герои понимали не сразу. А когда понимали, ничего уже сделать не могли» (Артюх, 2007: 94-95).

Очень точно была обозначена А. Артюх и главная героиня классического film noir — женщина, воплощающая фантазии и наваждения, которая боролась «за свое место под солнцем, считая, что для этого все средства хороши. Мужчина являлся для женщин нуара средством для достижения своей цели: будь то какой-нибудь пожилой богач, за которого они обычно выходили замуж, или молодой герой, чьими руками они стремились устранить богатого супруга как препятствие на пути к долгожданной независимости. Треугольник здесь — принципиальная форма взаимоотношения характеров» (Артюх, 2007: 97-98).

А. Артюх была абсолютно права в том, что «безнадежность, отчуждение, клаустрофобия, чувство фатализма — ключевые слова для нуара. На все это в числе прочего работает черно-белая, почти графическая стилистика фильмов, создающая то, что можно назвать noir-look… Любимый прием нуара — половинное освещение лица главного героя, создающее эффект столкновения света и темноты, который можно трактовать как визуальное воплощение вечных моральных дилемм. Нуар любит ночные улицы, игру теней на стенах полуосвещенных комнат и вслед за немецким экспрессионизмом (еще одним предшественником нуара) предпочитает горизонтальным линиям вертикальные. … Общим для нуаров, к примеру, была техника освещения low-key, при которой фигуры актеров одновременно освещались сильными лучами сверху, что создавало черные тени, и мягким, рассеянным светом спереди (источник ставился перед камерой), что позволяло еще больше акцентировать тени, заполнить их, сделать более контрастными и выразительными. Таким образом техника low-key сталкивала свет и темноту, затемняла лица, помещение, городской ландшафт и создавала эффект таинственности, неизвестности, опасности. Варьирование верхнего освещения (оно может быть под углом 45 градусов или может помещаться за спину актеров), равно как и устранение переднего света (что создает участок темноты), давало разные возможности освещения. … Излюбленная техника нуаров — глубокий фокус и съемка широкоугольным объективом при интенсивном освещении — позволяет «растянуть» кадр, создать многофигурные композиции и избежать монтажа «восьмеркой» при диалогах» (Артюх, 2007: 98-99). Воспринимая film noir в большей степени как стиль, а не жанр, А. Артюх отмечала, что нуар и в XXII веке продолжает удивлять своими новыми трансформациями.

Также анализируя film noir, культуролог Я. Лурье отмечал, что в них «акты разрушения и насилия… эстетизируются и приобретают мрачную, но крайне изысканную романтическую окраску. Сцены убийства как пример высшей ступени деструкции по степени изощренности визуальных приемов часто воспринимаются как отдельные красочные шоу-стопперы… Нуар можно рассматривать как пример кризиса общественных принципов, пространство, где они не работают, извращаются. Ключевые для американской идеологии идеи свободы выбора и мечты об успехе в нуарах подвергаются циничной расправе: планы не срабатывают, а любой выбор ведет к неверным шагам или смерти. Герои и сюжеты фильмов воплощают в себе хайдеггеровскую идею «бытия к смерти», в контексте которой смерть — сама по себе возможность, которая делает все остальные возможности невозможными, обнажает ничтожность любого проекта. На земле возможностей ни одна возможность не реализуется, а человек, сделавший сам себя (self-made man), становится человеком, самого себя уничтожившим» (Лурье, 2013: 100-102).

В этой связи киновед Д. Комм резонно писал, что «американский нуар, французский поляр или итальянское giallo, являются и не жанрами вовсе, а лишь разными стилями внутри одного жанра: криминального фильма, триллера. И в самом деле, если сравнить типичные образцы нуара и giallo, окажется, что на уровне жанровой формулы они не так уж и отличаются: жестокое убийство, частный или полицейский сыщик, его расследующий, красивая и таинственная женщина, нередко оказывающаяся преступницей, неожиданная и шокирующая разгадка и т.д. Но стилистическая разница колоссальна, и благодаря ей никто никогда не перепутает нуар и giallo. В данном случае стиль определяет жанр» (Комм, 2009: 85).

В 2010 году А. Артюх обратилась к Голливуду эпохи формирования конгломератов киномедиаиндустрии и выделяет здесь два основных направления: «одно пытается выдерживать модель традиционных зрелищных блокбастеров, адресованных всем и делающих ставку на простые сюжеты, мощные спецэффекты и сопутствующие возможности франшизы... Второе активно осваивает сложные, элитарные темы и необычную визуальную эстетику, в том числе компьютерных игр... Вступающие в конкуренцию с традиционными хитами артифицированные блокбастеры... отстаивают идею «кино для избранных». В пику концепции «Голливуд для всей планеты» они возвращают идею сегментирования аудитории» (Артюх, 2010: 86).

Как мы хорошо помним, в советские времена в статьях кинокритиков и киноведов в журнале «Искусство кино», касающихся зарубежного кинематографа, речь шла в основном о «высоких жанрах» и выдающихся «прогрессивных мастерах» киноискусства. О film noir и giallo, например, журнал если и писал, то мимоходом, пренебрежительно, в разоблачающем «деградацию буржуазного кино» негативном ключе.

В журнале «Искусство кино» XXI века «низкие жанры» стали предметом анализа многочисленных статей. А киновед Д. Комм, к примеру, стал последовательным исследователям когда-то презираемого советским киноведением giallo и фильмов ужасов (Комм, 2001: 83-90; 98-107; 2003: 108-115; 2004: 101-105; 2006: 71-81; 2008: 69-79).

Еще в 2001 году Д. Комм определил кинематографическую «технологию страха» как «сложный комплекс драматургических, стилистических, технических приемов, предполагающий постоянное экспериментирование с языком повествования, психологией восприятия, использованием архетипов и мифов массового сознания. Именно наличие этого механизма, а вовсе не присутствие актуального предмета страха, в конечном счете обеспечивает жанровую идентификацию произведения как фильма ужасов. ... технологии страха... должна преодолеть локализацию предмета страха, разрушить его границы и высвободить заключенный в нем базовый страх. Заставить зрителя увидеть то, что нельзя показать, хотя бы на секунду выпустить на экран энергию хаоса — вот сверхзадача любого фильма ужасов, не важно, осознают это его создатели или нет. Только в этом случае возможно эстетическое переживание страха, с которым и связано рождение хоррора как авторского произведения» (Комм, 2001: 98-99).

Анализируя десятки фильмов, которые в том или ином смысле можно отнести к giallo, Д. Комм приходил к вполне логичному выводу, что «по структуре повествования giallo напоминает порнофильм. В картинах такого рода проходные сцены, служащие для развития сюжета и не несущие принципиальной смысловой нагрузки, чередуются с собственно актами любви, когда действие замирает, а главным содержанием фильма оказывается хореография плоти. Тот же принцип наблюдается и в giallo: нарративные сцены лишь служат основанием для демонстрации самодостаточных шоу — убийств. ... Если структурно gialli схожи с порнофильмами, то показ убийств в них вызывает ассоциации с модным шоу. Женское тело в этих сценах фетишизируется, выступая объектом извращенной фантазии маньяка — режиссера — зрителя. То, как одета жертва, как падает свет на ее извивающееся в агонии тело и как вписывается ее труп в причудливый орнамент кадра, здесь значит гораздо больше, чем любые психологические мотивировки поведения убийцы и жертвы. Это бесконечно далеко от Хичкока с его «любовными убийствами». В giallo жертва фактически является моделью в сюрреалистическом акте творчества-убийства, который вершит на экране художник-маньяк. Труп — идеальный в своей завершенности объект приложения творческой фантазии убийцы, его произведение искусства, своеобразный артефакт» (Комм, 2001: 103).

Обращаясь к фильмам ужасов, Д Комм отмечал, что современный horror — причудливое явление. Постоянно мимикрирующий, заимствующий формулы и приемы других жанров, он имеет мало общего с тем, что было принято понимать под хоррором еще тридцать лет назад, не говоря уже о статичных и созданных по единым канонам «монстр-сториз» «золотого века» Голливуда. Внутри самого жанра не существует внятной иерархии... Фильм ужасов действительно консервативен — в том смысле, что тесно связан с господствующей культурно-религиозной традицией, се символами, мифологией и мистическими представлениями. Размывание этих представлений, их смешение с иной культурной традицией всякий раз ставит хоррор в кризисную ситуацию,

заставляя радикально пересматривать основы жанра (Комм, 2003: 108, 112).

Д. Комм был убежден, что «мультикультурализм — главный враг фильма ужасов. В ситуации сосуществования различных, часто взаимоисключающих одна другую религиозных практик и мифологических систем каждая из них лишается претензий на универсальность, превращается в одну из многих «пропаганд», борющихся за выживание. Соответственно, теряют четкие очертания представления о природе зла и методах противодействия ему, без которых фильм ужасов просто немыслим» (Комм, 2003: 112).

В 2006 году Д. Комм, анализируя так называемую киноготику, писал, что «готический стиль, немыслимый без галлюцинаций и грез наяву, пришелся по вкусу адептам эзотерической революции…, а приверженцы революции сексуальной активно использовали способность готики облекать запретные темы в фантастическую упаковку. Они же и дискредитировали этот жанр в 70-е, когда победившая сексуальная революция изгнала из кинематографа дух романтизма, и готические (только по названию) фильмы превратились в площадки для демонстрации сцен извращенного секса. … Результатом этих процессов становится исчезновение готики с экранов в эпоху рейгановского консерватизма — как морально устаревшей и идеологически сомнительной» (Комм, 2006: 76), и только Фрэнсис Форд Коппола фильмом «Дракула Брэма Стокера», снятым в 1992 году, обозначил этап неоготики…

В своей приверженности к «низким жанрам» Д. Комм был настолько последовательным, что в 2012 году пришел к весьма радикальному выводу, что «когда кино оказалось зажато между Сциллой и Харибдой, то есть между маркетингово ориентированной, просчитанной и предсказуемой концепцией голливудского блокбастера и безответственной, шарлатанской продукцией «артхауса», только шоустопперы остаются маленькими островками творчества, на которых еще может иметь место воплощение оригинальных художественных идей. И поскольку шоустопперы принадлежат исключительно жанровому кино, это приводит нас к неизбежному выводу, что на сегодня реализация подлинного авторского потенциала возможна только в жанровых произведениях» (Комм, 2012: 123).

Статья социолога Е. Давыдовой была посвящена семиотики эротики в американском кинематографе, где она отмечала, что «сколько бы ни отличалось священное голливудское чудовище от своей публики, оно, как и всякий идол, есть гигантская проекция ее желаний, фантазий и страхов. Эротические иконы 50-х характеризуются странной, почти шизоидной двойственностью. С одной стороны, они одержимые сексом невротические продукты цензурного подавления, с другой — предчувствие и предсказание сексуальной революции, которой свингующие 60-е скоро потрясут мир» (Давыдова, 2001: 82).

При этом Е. Давыдова высказывала обоснованное мнение, что «вопреки распространенному в феминистской кинокритике постулату о том, что взгляд камеры — это всегда мужской взгляд, имеющий в виду женщину как сексуальный объект, кинематограф с первых своих шагов доказывал обратное, в равной мере соблазняя как женской, так и мужской эротикой. Соблазнитель никогда не исчезал с экрана. На то он и соблазнитель, что привлекаете традиционными мужскими качествами, но красотою только. … Эротика — единственное действенное оружие соблазнителя, независимо от того, обладает ли он властью, занимает ли высокое социальное положение и имеет ли цель за пределами удовлетворения собственных желаний. Точнее, красота в этом случае и есть власть» (Давыдова, 2001: 86).

Зато потом, как считал культуролог Д. Голынко-Вольфсон (1969-2023), возникло «постмодернистское видение амбивалентной сексуальности с обязательным ироническим ускользанием от предмета влечения, с карнавальной сменой культурных масок, с пародийными цитатами и театрализованной бутафорией», а в XXI веке на экране возникла «новая интимность», где «ролевая инверсия мужского/женского… становится неизменным лейтмотивом. Имидж расчетливого соблазнителя переходит к женщине, а мужчине достается удел недоступного нарцисса, объекта длительного завоевания… или минутной игрушки прихотливого вожделения» (Голынко-Вольфсон, 2003: 98).

Теме кинематографического секса была посвящена и статья Б. Локшина, в которой он напомнил, что «сексуальная революция 60-х обещала всеобщую сексуальную свободу,

а закончилась свободно распространяемой порнографией. Капитализм переварил сексуальную революцию, упаковал ее в коммерческую обертку, а продает оптом и в розницу. Что же касается сексуального подавления, то охваченные параноидальным страхом перед изнасилованиями американские университеты стали требовать, чтобы студенты перед тем, как заняться сексом, брали друг у друга письменные разрешения. Революция заканчивается реакцией. Сексуальная вседозволенность оборачивается сексуальными репрессиями» (Локшин, 2017: 190).

Несколько теоретических статей авторов журнала «Искусство кино» в XXI веке были посвящены кинокомиксам (Бектемиров, 2019: 36-44; Голынко-Вольфсон, 2003: 100-107; Гореликов, 2019: 20-28; Логинова, 2019: 239-247; Спутницкая, 2019: 232-238; Хитров, 2019: 228-231; Цыркун, 2010: 131-137; 2012: 124-135; Шорохова, 2019: 29-35).

Д. Голынко-Вольфсон (1969-2023) полагал, что «в 90-е годы постепенное вытеснение комиксов с вершин массовой культуры совпало с уверенным выходом на авансцену постмодернистского жанра кинокомикса, нередко высмеивающего сами канонизированные приемы комиксовой штамповки. Кинематограф заимствовал у комикса его манеру преподносить сказочно-кукольную реальность в ностальгическом ключе, его условную декоративность и манекенную психосоматику персонажей» (Голынко-Вольфсон, 2003: 102).

При этом, как считал Д. Голынко-Вольфсон, комикс в кинематографе «выступает законодателем морально-этического кодекса строителя либеральной демократии. В эпицентре его сюжетов всегда заложена апокалиптически-космогоническая битва между неутомимым апологетом гуманистической справедливости (в быту застенчивым школяром ши денди-джентльменом) и распоясавшимся монстром, персонифицирующим исчадие тоталитарного Зла. … Прибегая к «атласу» психотических типов и поведенческих патологий, … персонажей комиксов уместнее всего включить в графу «шизоид-аутист» — отсюда их анахоретство и отрешенность от мирской прагматики, отсюда путаница их социально-символических амплуа. Они извечно и полярно раздроблены на человеческую и нечеловеческую аватару, что проявляется в их маскарадно бутафорском гардеробе и в недюжинном таланте днем отыгрывать тривиально респектабельный жизненный сценарий, а ночью перевоплощаться в эластичные и демонические «призраки мщения» (Голынко-Вольфсон, 2003: 105-106).

Кинокритик А. Гореликов напоминал читателям, что «образ шута, трикстера, Арлекина – один из ключевых для мировой культуры. … Анализ архетипа может завести в дурную бесконечность, но, по крайней мере, нужно отметить, что Джокер-шут связан с трансгрессией, переходным состоянием, карнавальным пространством, где все становится с ног на голову и отменяются законы. Оттого даже в самом добром клоуне заложена потенция ужаса и есть элемент дьявольской двусмысленности» (Гореликов, 2019: 21).

Киновед Н. Цыркун, на наш взгляд, верно отметила, что в кинокомиксах «даже постаревший и погрустневший Бэтмен продолжает быть любимым героем, потому что в нем по-прежнему почитатели так или иначе видят собственное отражение. Они видят в нем, в отличие от Супермена, человека и идентифицируют себя с ним, на его примере учатся справляться с собственной раздвоенностью, растроенностью и т.д. … Ситуация постмодерна требует от людей такого рода защиты чуть ли не ежеминутно, и в этом смысле терапевтическая функция комиксов уникальна» (Цыркун, 2012: 134).

Продолжая исследование жанров, в советские времена считавшихся низкими и недостойными внимания киноведения, журнал «Искусство кино» в XXI веке чрезвычайно серьезно и наукообразно писал о фильмах про зомби (Архипова, 2019: 146-151; Санданов, 2011: 53-62) и вампиров (Кушнарева, 2012: 136-141), о грайндхаусе (Павлов, 2013: 61-70), кэмпе (Цыркун, 2013: 55-60) и «вульгарном авторстве» (Павлов, 2013: 54-63) в кино.

Киновед А. Санданов, анализируя киноистории о зомби, делал смелый, но, на наш взгляд, весьма спорный вывод о том, что «именно подгнившие и безмозглые кадавры помогают современному человеку посмотреть со стороны на свои неуверенность и страхи» (Санданов, 2011: 53).

Далее А. Санданов переходил к подробной систематизации зомби-тематики, утверждая, что 1) в отличие от прежних монстров, зомби апокалиптичны. Любой другой

монстр является локальным возмущением в нормальной картине мироздания. … Сама концепция современного зомби подразумевает повсеместность и необратимость его присутствия; 2) зомби-фильмы не ограничиваются эксплуатацией базовых животных страхов. «Зомби-апокалипсис задействует комплекс актуальных тревог, порожденных избытком неопределенности. Это не просто страхи, а неразрешаемые информационные противоречия: страх глобальной катастрофы в любом виде…; страх микробов, эпидемий, радиации, «химии»…; страх перед чуждыми, непостижимыми культурами…; страх перед иррациональным насилием, уличной преступностью; страх ксенофобии, расизма и других предубеждений; страхи своего и чужого сумасшествия, нонконформизма…; страх конформности…; религиозный страх перед воздаянием…; страх дестабилизации общества, анархии, беспомощности правительства перед глобальными вызовами; зависимость индивида от инфраструктуры цивилизации, отсутствие контроля над своей жизнью, страх государственного насилия…» (Санданов, 2011: 55-56).

Таким образом, фильмы «классической» зомби-модели, служат, с одной стороны, для игрового проживания актуальных «апокалиптических» страхов, снятия неопределенности, а с другой они эффективны в качестве сырья для становления идентичности через идентификацию с заведомо несовершенными героями. … Поэтому терапевтическая функция фильма не только и не столько в показе страхов их преодоления. Это «тренировка» новой идентичности. Мобильной, максимально открытой и минимально обремененной заумными моделями поведения и самоидентификации» (Санданов, 2011: 62).

На наш взгляд, статья А. Санданов представляет собой яркий образец, когда под любой трэш можно при сильном желании подвести «глубочайшую научную базу», на поверку не имеющую (почти) никакого отношения к основной массе примитивных лент о зомби.

В этом смысле А. Павлов был более сдержан, пытаясь осмыслить еще одного явление «низких жанров» — Grindhouse. В частности, он отметил, что «с одной стороны, грайндхаус — это sexploitation-фильмы самых разных жанров — от пошлых комедий, странных мелодрам, легкой эротики и жесткой порнографии; с другой — ужасы различных оттенков и фильмы табуированной тематики. Другим типом грайндхаусного кино стали ленты, именуемые blaxploitation. Еще одной популярной темой эксплуатационного кино стали «нацисты и все возможные злодейства и извращения, которые им можно было приписать nazploitation. Примерно на ту же тему, только без нацистов, были картины категории «женщины за решеткой» можно говорить о возрождении грайндхауса и в постмодернистском ключе. В отличие от фильмов-римейков здесь делается упор на сознательную стилизацию и иронию по отношению к наследию грайндхауса» (Павлов, 2013: 64).

В далекие 1980-е киновед Н. Цыркун с удовольствием критиковала и разоблачала «разрушение разума» в буржуазном кинематографе (Цыркун, 1986). Но в XXI веке на страницах журнала «Искусство кино» она уже абсолютно серьезно и с подчеркнутым научным пиететом анализировала западные кинокомиксы и кэмп и квир. К примеру, она весьма глубокомысленно писала о том, что «квир-теория, существующая в различных формах, независимо оттого, включать ее в зонтичное понятие «кэмп» или нет, тем не менее применима как объяснительная рамка «бытия иных» в самых разных аспектах, когда речь вдет об исследовании инаковости или многообразия, как критика жестких рамок идентичности, а также и как инструмент для осмысления (и деконструкции) механизмов власти. В частности, исторически сложившейся системы властных отношений, утверждающей доминирование гетеросексуальности над всеми иными формами сексуальности, то есть гетеросексистской культурной матрицы как одного из вариантов тоталитарного диктата» (Цыркун, 2013: 60).

А. Павлов напоминал, что «вульгарное авторского кино» обычно игнорируются критиками из-за якобы откровенно низкого интеллектуального уровня их картин. Считается также, что неприятие этих «авторов» со стороны критики может заключаться в личной антипатии к насилию, которое проповедуют «вульгарные режиссеры». Что очень важно, почти всегда это насилие не смягчается иронией, а если подается как «веселое», то все равно, как правило, отталкивает тех, кто привык смотреть более «взвешенные ленты». Сторонники «вульгаризма» стремятся найти высокое искусство там, где его до сих пор

якобы не было принято искать» (Павлов, 2013: 56). А далее делал парадоксальный вывод, что «в итоге сторонники «вульгарного авторского кино» возвращают концепт авторства в более широкие сферы культуры, пытаясь не ограничивать обсуждение дискуссиями о феминизме, расе и квир-культуре. … Таким образом, в новом феномене скрыто гораздо больше, чем кажется на первый взгляд. И каким бы уязвимым понятие ни было, к нему необходимо относиться всерьез и, возможно, с симпатией» (Павлов, 2013: 56, 63).

Разумеется, в XXI веке журнал «Искусство кино» не мог пройти мимо подробного анализа экранизаций романов о Гарри Поттере (Голынко-Вольфсон, 2002: 65-71), феноменов франшизы «Истории игрушек» (Луговой, 2020: 188-201) и сериала «Игра престолов» (Майзель, 2019: 281-289). В очередной раз журнал обратился и к франшизе о Джеймсе Бонде (Брилева, Брилев, 2021: 231-237; Карцев, 2021: 240-251; Фомочкин, 2021: 211-230). Массовый успех этих медиатекстов позволил авторам «Искусства кино» вдоволь поупражняться по части психоанализа, наукообразных формулировок и многозначительных выводов.

Здесь Д. Голынко-Вольфсон полагал, что романам и экранизациям про приключения Гарри Поттера «удалось выверенно и эластично подстроиться под господствующий сейчас неосентиментальный идеологический тренд… Кроме того, «ГП» довелось стать оптимальным выразителем новой идеологической «истины» о человеке: волшебником, колдуном, мистагогом и вообще сверхъестественным созданием современному человеку сделаться несложно и незазорно, стоит только удостовериться, что армады кукольно-картонной гламурной нечисти разлетаются и лопаются по мановению самой «обыкновенной» волшебной палочки» (Голынко-Вольфсон, 2002: 66).

А киновед Е. Майзель писал, что «несмотря на фундаментальную и неотменяемую связь медиафраншиз с литературой…, в процессе создания и запуска франшизы ключевым становится не искусство рассказа и не мастерство проведения шоу, но то, что исследователи называют trans media world building – «трансмедийное строительство [вымышленных] миров» (Дэн Хесслер-Форест). Звучит грандиозно, а на деле означает, что предыдущие художественные формы (романы и сериалы) – в полном соответствии с пророчествами идеологов постмодернизма – сменила не новая актуальная форма, а производственная концессия, объединяющая и адаптирующая любые художественные формы, прежние и новые, с той же равнодушной эффективностью («ничего личного»), с какой капитал невозмутимо превращает в самого себя все, к чему прикасается. Не имея этого в виду, невинная практика франчайзинга открывает нам довольно чудовищную правду о тотальной конвергенции этого мира, отрицающей любую отдельно взятую ценность путем помещения ее в некий общий рыночный реестр» (Майзель, 2019: 283).

Далее Е. Майзель, на наш взгляд, верно подметил, что на примере «Игры престолов» можно отметить и такую тенденцию, как резко возросшую роль фанатов франшиз: «привычное явление нашей повседневности, фанаты в последние десятилетия оказались в центре внимания. Из ранее презираемых городских сумасшедших с примесью мазохизма они превратились в почтенных евангелистов, активно соучаствующих в создании фэнтезийных, супергеройских и прочих вселенных Большого Голливуда. Такие гиганты, как Fox или Disney, заключают с ними соглашения и задабривают эксклюзивом, а теоретики пытаются разглядеть через лупу: кто такие? поклонники? энтузиасты? культисты (cultists)? Но кем бы они ни были, парадоксальное существование фанатов определяется тем, что их потребление совпадает с производимым ими же нематериальным трудом, каковой и есть основа постфордизма. Получается нечто вроде асимметричного симбиоза между производителем и потребителем. В любом случае именно благодаря чувствам и преданности фанатов бренд утверждает свою подлинность, аутентичность и, в конечном счете, ценность» (Майзель, 2019: 284).

Обращаясь к истории «бондианы», переводчик и кинокритик П. Карцев писал, что создатель образа Джеймса Бонда – писатель Ян Флеминг «создал литературного героя, принципиальное качество и условие существования которого заключается в необходимости быть одиночкой, в том числе потому, что любой контакт с ним деструктивен. Основная динамика его образа – изначально невозможная, обреченная попытка разделить это одиночество с кем-то противоположным и в то же время идентичным ему самому; он же противостоит себе, вооруженный большим пистолетом и непогрешимой способностью выбирать в партнерши вероломных или обреченных

женщин. Его внутренний психологический конфликт – как, по правде сказать, любой психологический конфликт – неразрешим, но через юнговскую трансцендентную функцию, допускающую интеграцию разнонаправленных желаний, и с помощью изначально фальшивой технологии запечатления теней и света на целлулоидной пленке, предназначенный в ритуальную жертву темной матери герой-одиночка становится достоянием всего мира и обретает спасение в бесконечной возобновляемости жизнеутверждающего творческого акта» (Карцев, 2021: 351).

В этом контексте О. и А. Брилевы обращали внимание читателей журнала, что «при всей сомнительности эстетической и воспитательной ценности Бонда-персонажа он великолепно выполняет функцию, о которой учебники литературоведения обычно даже не упоминают: ритуальную. Строгая формульность сюжетов о Бонде почти точно совпадает с тем, что Владимир Пропп описывает в «Морфологии волшебной сказки»: герою дают поручение исправить некую беду, он пересекает символическую границу между миром живых и миром мертвых, получает волшебные дары и проводника (как правило, женщину), подвергается испытаниям, вступает в противоборство с чудовищем (многие злодеи бондианы откровенные монстры), получает метку (рану или опознавательное средство), побеждает и возвращается в мир живых. В чем суть этого странствия? Это описание первобытного обряда инициации, в ходе которого человек символически умирал и возрождался в новом статусе. Прохождение вместе с героем всех стадий испытаний как раз и дает аудитории чувство обновления, перезагрузки. Но для этого формула ритуала должна быть соблюдена с минимальными отклонениями. Шпион в нашем мире – аналог шамана в мире первобытном. Он существует на границах миров, опасный и таинственный, пугающий и необходимый. Его способность в любой момент обернуться зверем, мертвецом, чужаком, врагом отталкивает от него и в то же время привлекает. Для него допустимы вещи, неприемлемые для прочих членов социума: ему дозволено лгать, убивать, красть, соприкасаться с ритуально нечистым. Он нужен племени как врата в Иное – но врата, чтобы удерживать Иное за порогом, должны с ним соприкасаться. Поэтому шаман не может жить среди людей, он обитает на отшибе, не имеет семьи, не участвует в повседневных делах народа. Он орудие воли племени, но не часть его. Но при смене общественной формации образ шамана сливается с образом воина. Так на свет появляется герой – победитель чудовищ, нередко сам получудовище, но и полубог. ... Да, речь об Одиссее, «многоумном Улиссе» (Брилева, Брилев, 2021: 234-235).

Одна из статей киноведа Е. Майзеля была посвящена истории американского андерграунда через призму теоретических трудов Т. Адорно (1903-1969).

Е. Майзель делал обоснованный вывод, что «около тридцати лет американский андерграунд, сопротивляясь стандартам коммерческого кинематографа, осуществлял нечто вроде всесторонней «негативной диалектики» кино (терминология Адорно). Эта негативная диалектика была достигнута: 1) эстетически – через развитие любых форм, кроме реализма – этого дискурса власти, пропитанного ложью и чреватого ложью уже на стадии осуществления мнимого мимесиса; 2) экономически – через отказ участвовать в борьбе за народную любовь, через добровольный выбор далеко не самых доступных широкому зрителю и не самых «оборотистых» направлений, через отказ превращать и кино, и искусство в рыночный товар; 3) политически – через свободомыслие и игнорирование цензурных ограничений, через независимость от массмедиа и недоверие к миру потребления, через презрение к власти, к капиталу и его манипуляциям под видом культурной и образовательной экспансии; 4) этически – предпочитая личное безличному, частное массовому, искусство – индустрии, а честное исследование – манипулятивной зрелищности. Все вместе это характеризует американский андерграунд – и некоммерческую авангардную практику вообще – как своего рода исключение из правил, как антидот, обезвреживающий зло, заложенное в кинематографе самой его магической природой; как обратную сторону кинематографа, обнаруживающую его способность быть эстетически неоскорбительным, экономически некоррупционным, этически несомнительным, политически нереакционным» (Майзель, 2021: 68).

Разышляя о религиозной теме в голливудском кино, кинокритик Н. Сиривля отмечала, что «христианство сегодня для массового сознания — лишь некий набор общепризнанных этических норм и гуманистических принципов, метафора абстрактного

человеколюбия. При этом в своих представлениях о Высшем как источнике сомнительной силы и несомненной угрозы человеческому существованию современная цивилизация не так уж далека от язычества. И выходит, что на уровне антропологии мы существуем уже как бы в постхристианскую эру: «Бог умер». И, следуя Его заветам, люди должны сами спасать друг друга (или, как раньше говорили: «Человек произошел от обезьяны, так возлюбим друг друга!»). А на уровне смутных, плохо артикулированных религиозных ощущений — в дохристианскую и даже, может быть, добиблейскую. Цивилизация с таким внутренним разрывом в представлениях о Боге и о человеке нормально существовать не может, она все время впадает в какую-то шизофрению, когда человеколюбие неминуемо оборачивается насилием, а попытки собрать, объединить и устроить мир делают все более реальным его разрушение. Может, с этим и связано навязчивое ожидание неминуемого конца?» (Сиривля, 2001: 93).

Один из номеров журнала «Искусство кино» в 2021 году был посвящен медиаарту, видеоарту и аудиовизуальному авангарду (преимущественно – зарубежному).

Искусствовед А. Краснослободцева напоминала, что «исторически видеоарт – искусство сопротивления. С момента рождения более шестидесяти лет назад видеоарт вплотную начал работать с социальной проблематикой, критикой массмедиа, иллюзионистского кинематографа, общества потребления, осмыслял политические события, был важнейшим инструментом в феминистской борьбе. Видеоарт позволяет моментально фиксировать события, не ограничивая себя во времени, оперативно и без большой команды узких профессионалов редактировать изображения, создавать многослойные высказывания с разноформатными комментариями» (Краснослободцева, 2021: 160).

Искусствовед Т. Фадеева писала, что «медиаарт предлагает нам уникальный опыт – опыт «расширения» себя через ощущения, свидетельствующие о новых, непривычных гранях реальности, – чтобы мы вышли за рамки привычного автоматизма восприятия. Как постмодернистский субъект Делёза и Гваттари, «рождающийся из состояний, которые он потребляет, и перерождающийся с каждым состоянием». … Таким образом, медиаискусство можно рассматривать как аппарат порождения «расширений» нашего чувственного интерфейса, транзитных зон и даже паректазисов, причем аппарат постоянно совершенствующийся, модернизирующийся» (Фадеева, 2021: 49).

Специалист в области медиаарта М. Данцис, обращаясь к теме феминистского видеоискусства, отмечала, что «феминизм сегодня – это не только борьба за равные права. Прежде всего, феминистское видеоискусство – разносторонние исследования общества, самонаблюдения и самоанализ, переосмысление личного опыта, самоирония и юмор. Сегодняшние видеохудожницы работают с феминистской повесткой, используя возможности новых технологий, их искусство коммуникативно и дискуссионно, оно предлагает зрителю получить уникальный опыт вне зависимости от гендера и социальных установок» (Данцис, 2021: 132).

Выводы. В 2001-2017 годы тираж «Искусства кино» не указывался в выходных данных номеров. По данным, попавшим в интернет, тираж журнала с 2001 по 2017 год составлял примерно от двух до трех тысяч экземпляров, то есть ниже, чем даже в 1930-х – 1940-х. С 2018 года тираж журнала сначала сохранялся примерно на том же уровне, но к концу 2022 года упал до одной тысячи экземпляров.

В XXI веке редакция журнала «Искусство кино», по-видимому, осознала, что попытки превратить его в общественно-политический, предпринятые в конце эпохи «перестройки» и в 1990-х годах, не принесли ожидаемых дивидендов. В итоге журнал вернулся к формату кинематографического издания. Отсюда и увеличение числа теоретических статей о кино, число которых в XXI веке в среднем достигло восемнадцати в год.

Возглавлявший «Искусство кино» до 2017 года Даниил Дондурей (1947-2017) сохранял курс журнала на социологическое осмысление медиапроцесса, привлекая при этом ведущих авторов в данной области. Пришедший ему на смену Антон Долин со второй половины 2017 года с одной стороны, вновь акцентировал политические акценты, а также усилил оппозиционные Власти пассажи в журнальных текстах, а с другой – стал уделять гораздо большее внимание жанрам масскульта в кинематографе. Эта линия была продолжена далее и пришедшим на смену А. Долину главным редактором С. Techинским.

Наш анализ киноведческих концепций (в контексте социокультурной, исторической, политической ситуации и пр.) журнала «Искусство кино» в XXI веке показал, что теоретические работы по кинематографической тематике в этот период можно разделить на следующие виды:

- статьи, дискуссии, посвященные анализу теоретического наследия классиков и истории советского кино (Н. Изволов, Н. Клейман, О. Ковалов, Е. Майзель, Е. Марголит, А. Медведев, Н. Спутницкая, А. Фоменко, В. Шмыров, А. Шпагин, А. Щербенок и др.);

- статьи, в которых на теоретическом уровне делалась попытка осмысления кинопроцесса (О. Аронсон, Д. Голынко-Вольфсон, Е. Майзель, Л. Манович и др.);

- статьи, посвященные социологическим и культурологическим проблемам кинематографа, телевидения и кинопроката (О. Березин, К. Богословская, Д. Голынко-Вольфсон, Д. Дондурей, В. Зверева, Е. Майзель, И. Полуэхтова, К. Разлогов и др.); при этом новым теоретическим трендом журнала стал анализ феномена Интернета и виртуальной реальности;

- теоретические статьи о зарубежном кинематографе (А. Артюх, Д. Комм, Н. Цыркун и др.).

В целом же «Искусство кино» в XXI веке, как и в 1990-х годах, предлагал новые трактовки истории советского и мирового кинематографа и пытался найти теоретические подходы к текущему кинопроцессу.

В частности, авторы социологических статей о кино путем тщательного анализа кинопроцесса сумели выявить основные тенденции, свойственные периоду XXI века:

- система государственной поддержки производства фильмов в России стала оказывать негативное влияние на ситуацию с кинопрокатом: финансирование Министерством культуры лишь конечного результата — производства фильмов — свелось к контрольно-надзорному и регулятивному процессу, к реализации экономической функции в интересах узкого круга производителей фильмов, зарабатывающих в процессе киносъемки на (почти) безвозмездной государственной финансовой поддержки; к тому, что продюсеров абсолютно не заботит ни художественное качество, ни прокатная судьба фильмов.

- ощутима отчетливая ставка российских медиа (в погоне за рейтингами внимания аудитории) на сенсации, скандалы, криминал, вульгарность и т.п.;

- контент-анализ сюжетов высокорейтинговых медиаформатов позволяет вычленить следующую систему содержательных установок на восприятие медиатекстов: опасность и агрессивность окружающего мира; необходимость жить сегодняшним днем; сфера приватной жизни человека становится материалом, способным вызвать колоссальный интерес у массовой аудитории и т.д.;

- в то же время запрос значительной части массовой аудитории к производителям медиатекстов иной: покажите нам общество таким, чтобы в нем хотелось жить;

- в России (почти) не воспроизводится художественно подготовленная аудитория, поэтому преобладают развлекательные медиатексты;

- медиа не только информируют, просвещают, развлекают; медиа – мощный инструмент формирования у миллионов людей вкуса, социальных образцов, шаблонов, чувств, настроений, идеологии и т.п., а в итоге – национального самосознания;

- большинство российских телезрителей составляет сегодня примерно две трети городского населения и объединяет старшие, менее образованные группы (это наиболее многочисленная и постоянная аудитория, зависимая от телевидения в информационном, ценностном, идеологическом плане) и сравнительно более молодые контингенты, периферийные по объему и характеру ресурсов, по типу ориентаций. Для них характерны сравнительно низкий уровень образования, малый объем собственных финансовых средств, потому зависимость от более доступного и более дешевого телевидения;

- на этом фоне наблюдается рост объемов и проектов производства телесериалов, включая российские онлайн-платформы; данная продукция во многом подчиняется следующим стереотипам: чувства персонажей подаются крупным планом, без полутонов; ключевые сцены содержат саспенс; интрига напряжена и основана на сказочно-фольклорных историях; социокультурная и историческая, патриотическая значимость темы;

- доверие российских зрителей к такого рода медиатекстам вызвано их стремлением

вернуться: от разобщенности последних лет к единству, к ценностям доброты и взаимопомощи; от индивидуального успеха к тому «общему», что продолжает дело отцов и дедов; от чувства «второсортности» России к ее первостепенности, к приумножению ее богатств;

- на этом фоне Интернет существенно преобразил медиа: образовался существенный сегмент молодежной аудитории, которая (почти) не контактирует с телевидением, находясь в поле соцсетей и иных продуктов современных информационных технологий; наиболее активные представители этой аудитории становится авторами медиатекстов, многие из которых, будучи весьма успешными, привлекают рекламодателей.

Синтезированные графически представленные основные теоретические модели киноведческих концепций в журнале «Искусство кино» (1931-2021)

Основные модели теоретических концепций в советском киноведении, представленных на страницах журнала «Искусство кино» (1931-1941)



Здесь надо отметить, что если основными теоретиками в области киноискусства в СССР 1920-х были режиссеры Л. Кулешов, Д. Вертов и С. Эйзенштейн (напомним, что журнал «Искусство кино» ведет свой отсчет с 1931 года), то в 1930-х Л. Кулешов и Д. Вертов были обвинены в формализме и практически не имели возможности публиковаться в журнале «Искусство кино». Что касается С. Эйзенштейна, то он также был обвинен в формализме и подвергнут травле из-за фильма «Бежин луг», поэтому ему удалось опубликовать свои значимые статьи в журнале «Искусство кино» практически только после его официальной реабилитации в связи с выходом на экраны его фильма «Александр Невский» (1938). Таким образом, в 1930-х годах в журнале «Искусство кино» доминировали крайне идеологизированные теоретические статьи указанных выше авторов.

Основные модели теоретических концепций в советском киноведении, представленных на страницах журнала «Искусство кино» (1945-1955)



Данный период в журнале «Искусство кино» отмечен, пожалуй, максимальной доминантой крайне идеологизированных теоретических статей.

Основные модели теоретических концепций в советском киноведении, представленных на страницах журнала «Искусство кино» «оттепельного периода» (1956-1968)



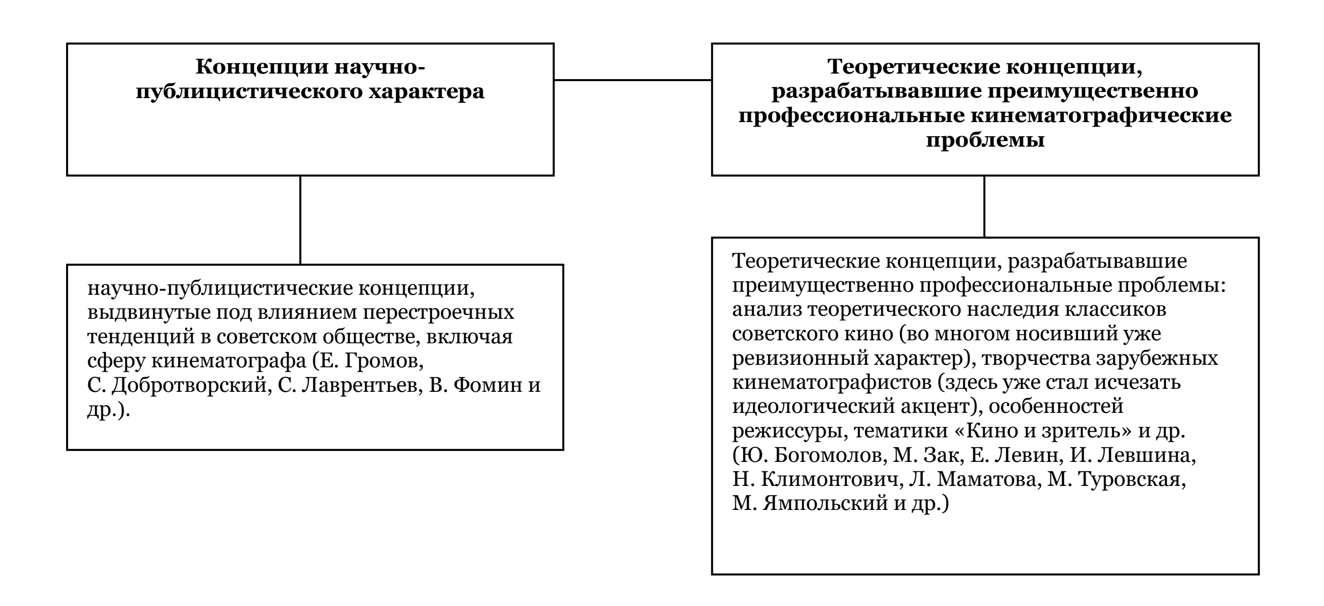
В период «оттепели» журнал «Искусство кино» в значительной степени сменил вектор теоретических концепций, и в частности, позволив себе теоретическую реабилитацию творчества классиков советского кино, ранее обвиненных в формализме. В целом при значительных уступках цензуре журнал пытался отстаивать право на профессиональный анализ кинопроцесса.

Основные модели теоретических концепций в советском киноведении, представленных на страницах журнала «Искусство кино» периода «стагнации» (1969-1985)



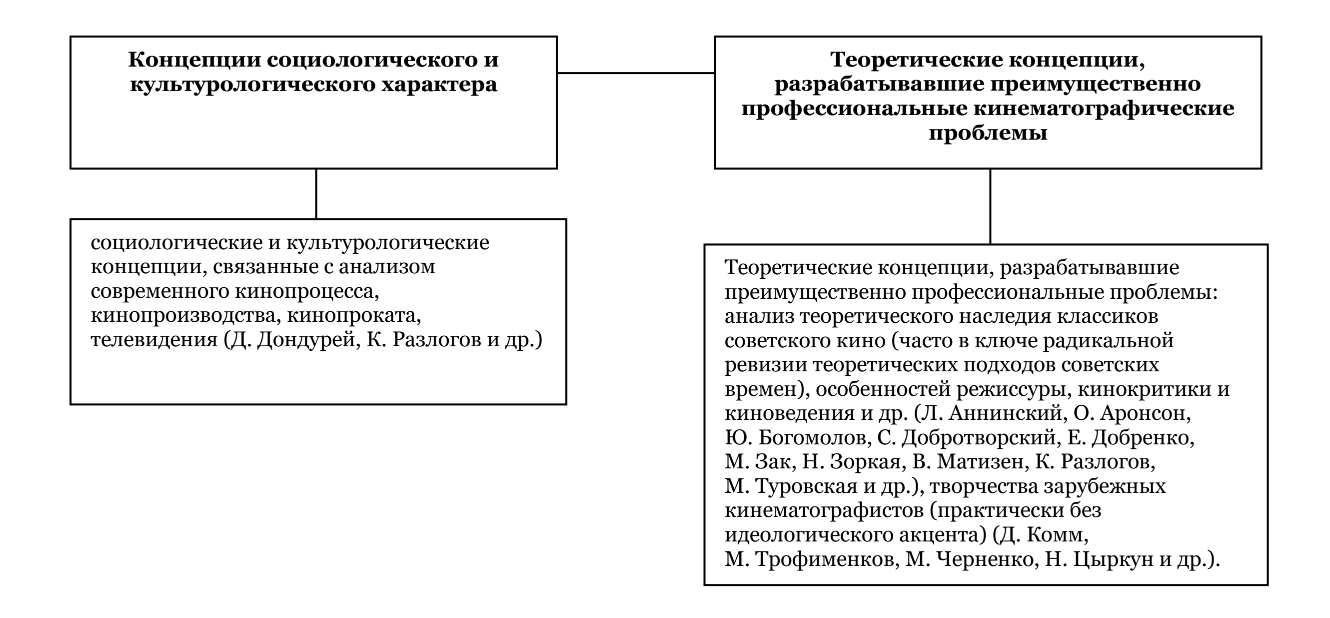
В целом же «Искусство кино» 1969-1985 годов, как и в эпоху «оттепели», находился в рамках типичной модели советского гуманитарного журнала, который при значительных уступках цензуре и власть имущим пытался хотя бы в половине общего текста сохранить способность к художественному анализу кинопроцесса (при этом, увы, уже не допускалась даже в минимальных дозах критика недостатков в работах наиболее «начальственно» влиятельных в ту пору мастеров советского экрана). Журнал не смог сохранить «оттепельные» тенденции, которые были еще сильны даже в конце 1960-х, и во многом оказался в идеологическом русле пика эпохи правления Л.И. Брежнева, хотя, отдавая весомую дань советскому пропагандистскому пафосу, журнал мог позволить себе «на отдельных узких плацдармах» публиковать содержательные дискуссии, значимые теоретические работы.

Основные модели теоретических концепций в советском киноведении, представленных на страницах журнала «Искусство кино» периода «перестройки» (1986-1991)



В целом же журнал «Искусство кино» в 1986-1991 годах существенно отошел от былых идеологических стереотипов советского киноведения и занял позиции радикального пересмотра истории советского и мирового кинематографа и (в целом) объективной оценки современного кинопроцесса.

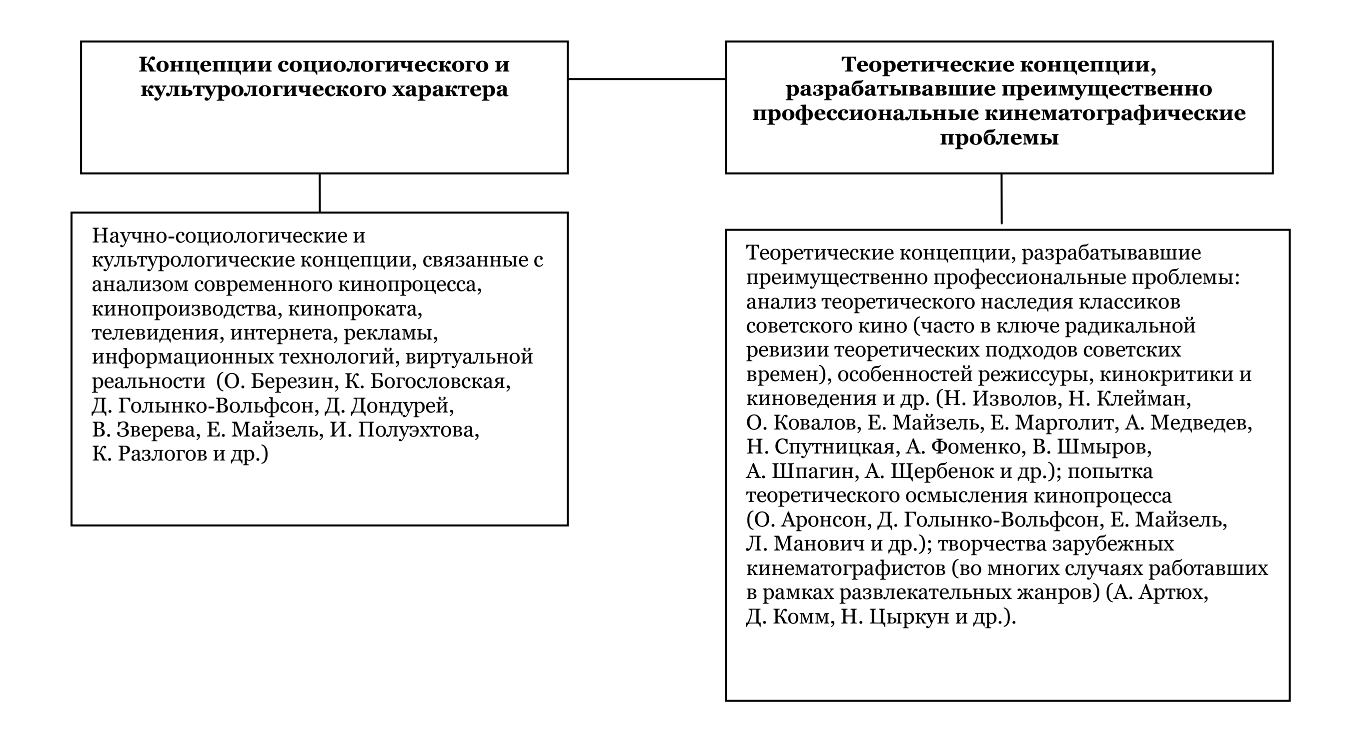
Основные модели теоретических концепций в советском киноведении, представленных на страницах журнала «Искусство кино» в первые постсоветские годы (1992-2000)



Все 1990-е годы содержание «Искусство кино» довольно существенным образом зависело от политических и экономических событий в мире и в России, теоретические статьи о кинематографе очень часто занимали весьма скромное место на страницах журнала. В журнале также произошла смена поколений кинокритиков и киноведов: представители старшего поколения появлялись на страницах издания довольно редко (а некоторые, прежде олицетворявшие «государственную точку зрения», исчезли вовсе), тогда как «среднее поколение» (стартовавшее в профессии в основном в 1980-е годы) было представлено широко и разнообразно.

В целом же «Искусство кино» в 1990-х годах, как и перестроечные времена, радикально переоценивал историю советского и мирового кинематографа и пытался объективно анализировать развитие текущего кинопроцесса.

Основные модели теоретических концепций в советском киноведении, представленных на страницах журнала «Искусство кино» в XXI веке (2001-2021)



В XXI веке редакция журнала «Искусство кино», по-видимому, осознала, что попытки превратить его в общественно-политический, предпринятые в конце эпохи «перестройки» и в 1990-х годах, не принесли ожидаемых дивидендов. В итоге журнал вернулся к формату кинематографического издания. Отсюда и увеличение числа теоретических статей о кино, число которых в XXI веке в среднем достигло восемнадцати в год.

Возглавлявший «Искусство кино» до 2017 года Даниил Дондурей (1947-2017) сохранял курс журнала на социологическое осмысление медиапроцесса, привлекая при этом ведущих авторов в данной области. Пришедший ему на смену Антон Долин со второй половины 2017 года с одной стороны, вновь акцентировал политические акценты, а также усилил оппозиционные Власти пассажи в журнальных текстах, а с другой – стал уделять гораздо большее внимание жанрам масскульта в кинематографе.

В целом же «Искусство кино» в XXI веке, как и в 1990-х годах, предлагал новые трактовки истории советского и мирового кинематографа и пытался найти теоретические подходы к текущему кинопроцессу.

В частности авторы журнала «Искусство кино» путем тщательного анализа кинопроцесса сумели выявить основные тенденции, свойственные периоду XXI века:

- система государственной поддержки производства фильмов в России стала оказывать негативное влияние на ситуацию с кинопрокатом: финансирование Министерством культуры лишь конечного результата — производства фильмов — свелось к контрольно-надзорному и регулятивному процессу, к реализации экономической функции в интересах узкого круга производителей фильмов, зарабатывающих в процессе киносъемки на (почти) безвозмездной государственной финансовой поддержки; к тому, что продюсеров абсолютно не заботит ни художественное качество, ни прокатная судьба фильмов.
- ощутима отчетливая ставка российских медиа (в погоне за рейтингами внимания аудитории) на сенсации, скандалы, криминал, вульгарность и т.п.;
- контент-анализ сюжетов высокорейтинговых медиаформатов позволяет вычленить следующую систему содержательных установок на восприятие медиатекстов: опасность и агрессивность окружающего мира; необходимость жить сегодняшним днем; сфера приватной жизни человека становится материалом, способным вызвать колоссальный интерес у массовой аудитории и т.д.;

- в то же время запрос значительной части массовой аудитории к производителям медиатекстов иной: покажите нам общество таким, чтобы в нем хотелось жить;

- в России (почти) не воспроизводится художественно подготовленная аудитория, поэтому преобладают развлекательные медиатексты;

- медиа не только информируют, просвещают, развлекают; медиа – мощный инструмент формирования у миллионов людей вкуса, социальных образцов, шаблонов, чувств, настроений, идеологии и т.п., а в итоге – национального самосознания;

- большинство российских телезрителей составляет сегодня примерно две трети городского населения и объединяет старшие, менее образованные группы (это наиболее многочисленная и постоянная аудитория, зависимая от телевидения в информационном, ценностном, идеологическом плане) и сравнительно более молодые контингенты, периферийные по объему и характеру ресурсов, по типу ориентаций. Для них характерны сравнительно низкий уровень образования, малый объем собственных финансовых средств, потому зависимость от более доступного и более дешевого телевидения;

- на этом фоне наблюдается рост объемов и проектов производства телесериалов, включая российские онлайн-платформы; данная продукция во многом подчиняется следующим стереотипам: чувства персонажей подаются крупным планом, без полутонов; ключевые сцены содержат саспенс; интрига напряжена и основана на сказочно-фольклорных историях; социокультурная и историческая, патриотическая значимость темы;

- доверие российских зрителей к такого рода медиатекстам вызвано их стремлением вернуться: от разобщенности последних лет к единству, к ценностям доброты и взаимопомощи; от индивидуального успеха к тому «общему», что продолжает дело отцов и дедов; от чувства «второсортности» России к ее первостепенности, к приумножению ее богатств;

- на этом фоне Интернет существенно преобразил медиа: образовался существенный сегмент молодежной аудитории, которая (почти) не контактирует с телевидением, находясь в поле соцсетей и иных продуктов современных информационных технологий; наиболее активные представители этой аудитории становится авторами медиатекстов, многие из которых, будучи весьма успешными, привлекают рекламодателей.

P.S. И еще несколько слов по поводу данного проекта. Работая над исследованием о теоретических концепциях киноведения на страницах журнала «Искусство» кино, я неоднократно возвращался в своих воспоминаниях к своим личным беседам на темы кинематографа со многими киноведами-теоретиками, чьи концепции, были проанализированы в этой монографии.

Мне довелось быть знакомым с Л. Аннинским, В. Баскаковым, И. Вайсфельдом, В. Деминым, Е. Громовым, М. Заком, Н. Зоркой, Л. Козловым, Н. Парсадановым, К. Разлоговым, В. Разумным, С. Фрейлихом, Р. Юреневым и др. заметными исследователями в области киноискусства. Это в значительной степени помогало нашему коллективу формировать общую концепцию проекта.

Александр Федоров, научный руководитель проекта «Эволюция теоретических киноведческих концепций в журнале «Искусство кино» (1931-2021)», выполненного при финансовой поддержке Российского научного фонда (РНФ, проект № 22-28-00317).

Теоретические статьи киноведов в журнале «Искусство кино»: избранные персоналии

(автор текстов данной главы – О.И. Горбаткова)

Теоретические статьи киноведа В.Е. Баскакова (1921–1999) в журнале «Искусство кино»

Результаты контент–анализа научных трудов В.Е. Баскакова позволяют выделить важную тенденцию, прослеживающуюся на протяжении всего его киноведческого исследовательского пути: центральной темой научного поиска киноведа были методологические проблемы отечественного и зарубежного киноведения в разные исторические периоды (с учетом социокультурных и политических аспектов).

Так, в статье В.Е. Баскакова «Методологические проблемы советского киноведения» (1976) представлена методологическая позиция киноведа в фокусе буржуазного кинематографа, при этом, автор весьма резонно отмечал, что в наиболее острой, полемичной форме данный вопрос затронул К.Э. Разлогов в статье «Материал, проблематика, методология» (Разлогов, 1975: 100-119).

В своей статье К.Э. Разлогов раскрывал ряд проблем методологии западного кинематографа, акцентируя внимание на таких теоретических вопросах как феномен специфического преломления истории сквозь призму изучения зарубежного киноведения (т.е. опора на принцип историзма в процессе осмысления кинотекстов); дефицит исследований, ориентированных на изучение творчества отечественных и зарубежных деятелей кино; исследование различных течений в киноискусстве, детерминированных идеологическими процессами, тенденций его критического осмысления на Западе; проблема эстетического осмысления систем общения между людьми и их синтез в конфигурации кинематографа, интегрирующего в себя разные аудиовизуальные формы; характер и жанры кинематографа.

Схожие концептуальные основания выдвигал и В.Е. Баскаков, с марксистских позиций акцентируя внимание, прежде всего, на следующих проблемных ракурсах: необходимость изучения зарубежного кинематографа в тесной связи с процессами, происходящими в обществе; способах изучения явлений зарубежного кинематографа; потребность в фундаментальном и глубинном изучении западного кино, результаты которого в последующем должны быть представлены в обстоятельных научных трудах; важность анализа творчества деятелей зарубежного кино с опорой на исследование в корреляции с историей, философией, национальной культурой; проблемы народности применительно к зарубежному кинематографу; осмысление советскими киноведами буржуазных теорий кинематографа.

Весьма остро поднимался автором вопрос осмысления способов изучения зарубежного киноискусства. При этом В.Е. Баскаков (в отличие от К.Э. Разлогова, который ставил под сомнение использование критического жанра эссе в целях исследования теоретических аспектов кинематографа) весьма аргументировано доказывал позицию о целесообразности применения эссе с учетом одного условия: важно придерживаться главного принципа, в эссе должна быть «видна общественная суть того, что является предметом рассмотрения» (Баскаков, 1976: 84). По мнению киноведа, в советских трудах по теме киноискусства зарубежных стран нередко обнаруживался «поверхностный эссеизм», то есть описательный подход к явлениям западного кино, и подобного рода процесс, согласно точке зрения киноведа, оказывал дезориентирующее воздействие на аудитории и создавал условия для подмены серьезных исследований своего рода «беллетристикой» (Баскаков, 1976: 84).

По мнению В.Е. Баскакова в исследовательском осмыслении зарубежного кинематографа в советском киноведении 1970-х было крайне мало публикаций, посвященных изучению творческих работ западных мастеров кино, их искусствоведческих и публицистических выступлений, отражающих основные исторические этапы развития киноискусства. В.Е. Баскаков в данном контексте отмечал, что «крайне необходимы именно серьезные и обстоятельные труды, способные

проникать в идейно-художественную сущность предмета; таких исследований нам сейчас ощутимо не хватает» (Баскаков, 1976: 84).

Обозначенные выше проблемные вопросы теоретического фундаментального поля в ходе анализа зарубежного кинематографа, по мнению В.Е. Баскакова, можно было решить только с помощью формирования у советских киноведов сознательной ориентации на развитие марксистко-ленинской теории кино. Здесь киновед аргументировал, что «опирающиеся на известное высказывание В.И. Ленина о роли кино, классические труды С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко, Б. Балаша, работы других советских теоретиков и зарубежных киноведов прогрессивной ориентации многократно и всесторонне проверены на практике. Утвержденные в них принципы развиваются в лучших произведениях советской многонациональной кинематографии, в кинематографии других социалистических стран, в поисках деятелей кино капиталистического мира, стоящих на позициях реализма и гуманизма» (Баскаков, 1979: 90).

Рассматривая процесс развития кинематографа, В.Е. Баскаков резонно отмечал, что именно социально-политическая обстановка детерминирует определенные изменения в характере и формах киноискусства, фильмы выступают зеркалом общественно-политических процессов, «кинематограф тонко и чутко отражает процессы, происходящего в социальной сфере… в материале кино можно отчетливо проследить сращивание традиционных буржуазных мифов с новыми, левоэкстремистскими» (Баскаков, 1975: 91).

Кроме того, В.Е. Баскаков обоснованно считал, что взаимосвязь мировой истории в целом и истории кино в фокусе определения границ науки о кино четко отражается и в значимости изучения социологического сегмента кинематографа, и «мы поставили перед собой задачу создания идеологической истории мирового кино, что бы показать становление прогрессивного искусства Запада, борьбу гуманистических и антигуманистических тенденций, плодотворнее влияние советского кинематографа на процессы развития мирового кино» (Баскаков, 1975: 92) .

Учитывая социокультурную ситуацию, тенденции развития киноискусства в 1970-е годы, связанные с общественно-политическими процессами, происходящими в мире, в СССР появилась необходимость возникновения кинопроизведений нового формата, альтернативных буржуазному кинематографу.

В этой связи В.Е. Баскаков подчеркивал, что «сегодня нельзя рассматривать феномен советского кино, феномен кино всего социалистического содружества вне его реальных связей с мировым кинематографическим процессом. Подобно тому, как социализм сегодня влияет на все мировое развитие, так и кинематограф социализма, его идейный и художественный потенциал, влияет на мировой кинематограф – и непосредственно и опосредованно… Совершенно очевидно, что многие художники мучительно и противоречиво, ищут альтернативу буржуазному искусству; то, что оно зашло в тупик, в своем большинстве они ощущают сейчас достаточно остро» (Баскаков, 1976: 84).

Идеологически обоснованная точка зрения В.Е. Баскакова в рамках данной темы представлена в еще одной его статье – «Задачи и перспективы развития советской науки о кино» (1975), в которой он настаивал на необходимости создания кинопроизведений, отражающих коммунистические идеалы и ценности, обозначая главный смысл и значение подобных картин социалистического киноискусства в возможности вступать «в острую борьбу с мелкобуржуазным частнособственническими наслоениями в сознании людей, распространяющие историческое значение рождения нового человека, отстающие социалистический образ жизни и мышления советского народа» (Баскаков, 1975: 90). По глубокому убеждению автора, только подобного рода фильмы обладали способностью сформировать у различных слоев населения марксистско-ленинское мировоззрение, направленное на острую идейную борьбу с чужими идеологическим влияниями.

Очевидно, что, опираясь на установки и каноны господствующей в СССР марксистко-ленинской идеологии, В.Е. Баскаков в своих теоретических работах пытался акцентировать внимание на значимости использования потенциала установленной идеологической позиции в развитии киноведения как науки, при этом, четко обозначал, что «кино является могучей силой, активного участвующей в гармоническом развитии

идейном, нравственном и культурным обогащении личности, в коммунистическом воспитании масс. В то же время кино, находясь в руках монополистического капитала и его идеологического аппарата, деформирует сознание людей. Именно эта особенность экранного искусства определяет значение кино в современной идеологической борьбе» (Баскаков, 1975: 101).

По мнению В.Е. Баскакова кино в период строительства коммунизма обладало огромной идеологической силой, и использование этого мощного оружия в интересах партии и общества, выступало главной задачей. Киновед полагал, что только тщательный анализ и критическое осмысление помогут совершенствовать киноиндустрию и делать её мощным инструментом формирования идеологии и ценностей коммунистического строя. Именно активная поддержка и развитие кинематографии с ориентацией на коммунистические идеалы и принципы позволит создать сильное и влиятельное средство культурной пропаганды и образования масс. В.Е. Баскаков утверждал, что «мы должны глубоко, с марксистско-ленинских позиций изучать кинематографический процесс во всех его проявлениях, а затем помогать его совершенствованию» (Баскаков, 1975: 90).

Анализируя киноведческие изыскания В.Е. Баскакова советского периода, нельзя оставить без внимания позицию, выдвинутую киноведом, относительно определения значимых проблем в развитии советского кинематографа периода 1970-х годов.

Среди них особо важными являются:

- вопросы, связанные с массовостью кино и его идеологическими аспектами. Кинематограф – мощное средство массовой коммуникации, и необходимо внимательно анализировать его влияние на общество и культуру;

- политизация мирового кино. Кинематограф всегда был и остается отражением политических, социальных и культурных процессов. Необходимо глубоко и всесторонне изучать, как политические мотивы и влияния отражаются в кино, и как это влияет на мировоззрение зрителей;

- оценка «новых» теорий кино, выдвигаемых на Западе киноведами с леворадикальной ориентацией;

- разработка комплекса труднейших вопросов, связанных с советской режиссерской школой, школой операторского мастерства, актерской школой изобретательным решением фильма и т.д., отсутствие серьезных научных трудов, охватывающих данные вопросы (Баскаков, 1975).

В статье «Киноискусство социалистического реализма и фальсификации «советологов» (1977) В.Е. Баскаков проявил особый интерес к вопросу художественной и идеологической специфике советского кино в единстве новых форм и содержания социалистической революции; к изучению зарубежными кинематографистами структурно-содержательного сегмента произведений, неразрывно связанных с отражением исторического пути СССР, социалистического строительства. Здесь автор весьма аргументировано обозначал, что «прогрессивные зарубежные кинематографисты… отчетливо видели коренное отличие эстетики революционного советского кино от буржуазной эстетики. Такая позиция характерна для авторов первых книг о советском кино – Леона Муссинака, Жоржа Садуля, Джея Лейды, для теоретических работ Умберто Барбаро, Жана Лодса… Все эти критики и теоретики кино отлично понимали, что они пропагандируют не только некую новую эстетическую ценность, хотя каждый из них как профессионал отлично сознавал, как велик вклад советских кинематографистов в структуру кино, в становлении его языка. Но они понимали, что имеют дело с совершенно новым, иным искусством…» (Баскаков, 1977: 40).

Рассуждая о закономерностях трактовки советского кино буржуазной теорией, В.Е. Баскаков выделил и обосновал их особенности и тенденции для периода 1970-х.

Критикуя позиции буржуазных критиков и теоретиков кино, В.Е. Баскаков утверждал, что они находятся «в прямой связи с требованиями буржуазной пропаганды, неустанно прославляющей «ценности» буржуазной культуры и постоянно выдвигающей новые и новые антикоммунистические мифы» (Баскаков, 1977: 41). В данном контексте В.Е. Баскаков обращал внимание читателей журнала «Искусство кино», что в трудах западных киноведов происходило искажение или фальсификация сущности советского киноискусства, не было реальной корреляции с событиями в СССР и мире, историческим аспектом, не отражались важнейшие отличия советской эстетики революционного

киноискусства от буржуазного кинематографа.

По мнению В.Е. Баскакова, подобного рода процесс – это «попытка обособить революционную форму произведений основоположников советского киноискусства от выраженного в них революционного содержания, как бы «эстетизировать» их творчество. Стратегия таких буржуазных теоретиков… разорвать связи, объединяющие творчество Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Вертова с социалистической культурой 20-30-х годов и наших дней, чтобы элиминировать из их искусства классовое политическое содержание, представить их картины всего лишь частичным экспериментом в области кино» (Баскаков, 1977, № 11, с. 41); «замалчивание целых периодов развития советского киноискусства, нередко, исключительно плодотворных» (Баскаков, 1977: 41).

В этой связи, продолжая размышления в направлении трактовки советского киноискусства буржуазным киноведением, В.Е. Баскаков выделил две базовые тенденции, смысловое наполнение которых сводилось к следующему: первая тенденция – разного рода «путаные, наукообразные, оторванные от контекста жизни советского общества «эстетические» рассуждения, вторая – тенденциозные измышления в духе реакционной буржуазной пропаганды» (Баскаков, 1977: 41).

Вместе с тем, В.Е. Баскаков доказательно отмечал, что западный экран «во многом аккумулирует то идейные явления, которые характерны для буржуазной идеологии в целом: крайние формы антикоммунизма, испытанные пропагандистским аппаратом мифы о неисчерпываемых возможностях "сводного" общества, традиционные и новые философские идеалистические течения (экзистенциализм, фрейдизм, неофрейдизм), а так же левоэкстремистские и махистские веяния…» (Баскаков, 1977: 41).

Во многих своих теоретических статьях разных лет В.Е. Баскаков (Баскаков, 1975; 1976; 1977) обращался к анализу кинематографического наследия признанных советских кинорежиссеров С. Эйзенштейна, А. Довженко, В. Пудовкина, Л. Кулешова и др. По мнению В.Е. Баскакова, «это огромное исторически-теоретическое богатство, представляющее весьма интересное наследие…» (Баскаков, 1975: 92).

Таким образом, тематика теоретических научных исследований киноведа В.Е. Баскакова на протяжении всего профессионального пути включает в себя весьма широкий кинематографический ландшафт.

Базовым концептуальным основанием научных исследований В.Е. Баскакова стал многогранный анализ методологических проблем в отечественном киноведении. В теоретических работах киноведа были затронуты темы, касающиеся состояния и развития западного кинематографа, специфики его изучения в контексте идеологических и политических, а также социальных догматов советского периода; проблемы советского кинематографа, жанрового своеобразия выразительных средств; значимости изучения истории мирового киноискусства в фокусе создания кинопроизведения; анализа творчества деятелей зарубежных и отечественных деятелей кино; взаимосвязи в процессе создания кинопроизведений с историей и национальной культурой; развития теорий советского и зарубежного кино, оказывающих воздействие на художников кино (Баскаков, 1975; 1976; 1977; 1979; 1981; 1982).

Смысловое наполнение текстов теоретических трудов В.Е. Баскакова свидетельствуют о том, что он был одним из идеологически характерных исследователей в области отечественного киноведения, результаты научных изысканий, которого дают возможность понимания марксистских подходов к методологическим аспектам анализа кинематографии и его роли в культуре.

В результате проведенного контент-анализа киноведческих позиций В.Е. Баскакова, представленных в его теоретических статьях в журнале «Искусство кино», можно сделать несколько выводов:

- в теоретических статьях В.Е. Баскаков уделял особое внимание изучению основных подходов и методов киноведческого анализа, стараясь проследить их модификацию в контексте политического, социального, культурного конструкта. Позиция киноведа четко отражала стремление изучить степень модификации восприятия и интерпретации кинематографического искусства в различные исторические эпохи и воздействие данных процессов на развитие киноведения.

Особенно остро данная проблематика поднималась в периоды значительных социокультурных изменений и трансформаций в СССР, когда кинематограф играл

важную роль в формировании общественного мнения и идеологии. В.Е. Баскаков внимательно изучал период советской эпохи, выявляя особенности подходов к анализу киноискусства, занимался сравнительным анализом методологии киноведения в нашей стране и за рубежом, что способствовало выявлению киноведом тенденций и особенностей развития киноведения и применяемых подходы к изучению киноискусства в разных культурных контекстах;

- теоретические подходы В.Е. Баскакова в большей степени сосредотачивались на анализе проблем советской кинематографической методологии, жанровой специфики и выразительных средств в рамках исследования явлений кино;

- в ряде статей В.Е. Баскакова прослеживается проблематика, связанная с исследованием важнейших явлений истории и теории зарубежного киноведения. В этих работах особый акцент ставится на изучении: специализированных теорий на основе применения в киноведении частных методик, заимствованных у психологии, философии и социологии; попытки совмещения в рамках одной кинотеории подходов и методов, первоначально выработанных в рамках различных концепций; вклада исследователей-марксистов, обращавшихся к анализу проблем зарубежного киноискусства;

- в трудах В.Е. Баскакова отчетлива тенденция отражения идеологии правящей коммунистической партии. Автор неоднократно обращался к идеологическим догмам и постановлениям ЦК КПСС в своих публикациях, делая акцент на анализе смыслового наполнения официальных документов и степени развития кинематографа согласно доминирующим партийным позициям. Используя идеологические директивы, киновед анализировал, насколько кинопроизведения соответствовали выдвигаемым правительством задачам и целям. В текстах киноведческих статей данного периода прослеживается ярко выраженная идеологическая составляющая, которая была характерна для советской эпохи. Автор активно использовал идеологические аспекты для анализа и интерпретации кинематографии, что позволяло ему вписать искусство кино в рамки коммунистических ценностей и задач.

- в теоретических трудах В.Е. Баскакова прослеживается основное направление исследований, сфокусированное на изучении взаимосвязей и влияния политических и социокультурных трансформаций на развитие кинематографа. Автор посвящает свои исследования анализу корреляций между историческими процессами и развитием киноискусства.В.Е. Баскаков подходил к исследованию данной темы комплексно, изучая не только внутренние проявления кинематографии, но и ее отношение к общественным явлениям и идеологии.

- теоретические работы В.Е. Баскакова отличаются ярко выраженным идеологическим анализом исторических событий и тенденций, которые формировали советский кинематограф в разные временные периоды и отражением явлений тех или иных явлений кинематографа в научных трудах советских киноведов и кинематографистов-практиков.

- одной из важных тем в теоретических публикациях В.Е. Баскакова выступало определение проблемного поля советского киноведения.

Здесь шла речь о необходимости глубокого анализа влияния социальных, политических и культурных процессов на мировоззрение различных слоев населения; об исследовании степени воздействия кино на развитие общества и культуры; о значимости анализа зарубежных и советских теорий кино; о расширении спектра и количества публикаций, посвященных изучению творческих работ западных мастеров кино, истории и теории развития отечественного и западного кино; об искажении сущности советского киноискусства в зарубежном киноведении.

Теоретические статьи киноведа И.В. Вайсфельда (1909-2003) в журнале «Искусство кино»

В процессе анализа теоретических статей И.В. Вайсфельда (1909-2003) в журнале «Искусство кино» (1931–2003) нами было выявлено, что одной из ключевых проблем в них была борьба с формалистическими концепциями в кино.

Аргументированная точка зрения И.В. Вайсфельда в рамках данной темы дана в его статье «Итоги дискуссии о «Духе фильмы» (1936), где автор утверждал, что «формализм видел в искусстве лишь иероглиф, символ, знак, «установку на способ выражения», а не живое познание действительности в ярких образах. Здесь – корни теории типажа и выразительного материала и связанное с этим отрицание актера; отсюда возникло превознесение монтажа как альфы и омеги кинематографа; определение сюжета как мотивировки приема; фетишизация технологически - ремесленных приемов как первопричины стиля и образного строя кино; канонизация немого кино и отрицание звукового, цветного, стереоскопического. Все эти основы «формотворчества» оказались неправильными и вредными. Но традиции формализма продолжают еще жить в среде творческих работников. Они находят свое отражение, как мы видим, и в кинотеории» (Вайсфельд, 1936: 50). И именно развитие марксистской теории в спектре киноискусства позволяло, по мнению киноведа, искоренить и воздействовать на распространение подобного рода тенденций (Вайсфельд, 1936: 50).

Борьба с формализмом в журнале «Искусство кино» продолжалась и во второй половине 1940-х годов. Не стали исключением здесь и взгляды И.В. Вайсфельда, нашедшие свое отражение в 1949 году в статье «Эстетика американских агрессоров» (1949). В ее содержательном конструкте автор достаточно четко аргументировал, что голливудские кинематографические произведения вступили в серьезную борьбу с советским киноискусством с целью лишить при этом «советского художника национальной гордости за свою социалистическую родину, ее могучую культуру и искусство. Однако не история кино сама по себе интересовала антипатриотов. Не страсть к академическим исследованиям руководила ими. Они добивались издания голливудских сценариев и по ним рекомендовали советским литераторам учиться драматургии!» (Вайсфельд, 1949: 30).

И.В. Вайсфельд резко критиковал формалистические воззрения киноведа Н. Лебедева (автора книги «Очерк истории кино СССР»), утверждавшего, что «в формальном отношении американские фильмы были огромным шагом вперед в развитии кино как эстетического явления. Но идейно и тематически они, конечно, не отвечали воспитательным задачам кино» (Вайсфельд, 1949).

И.В. Вайсфельд настаивал, что подобного роды формалистическое противопоставление идеи и формы необходимо искоренить в искусствоведении, ибо «всякая беззаботность в этом отношении играет на руку нашим идейным противникам, крайне заинтересованным в теории независимости формы от содержания. Ибо тот, кто попадается на удочку формалистов и начинает перенимать голливудскую форму как явление якобы вненациональное и внеклассовое, сдает и идеологические позиции» (Вайсфельд, 1949: 31).

Такого рода борьба с формалистическими концепциями занимала важное место в теоретических работах И.В. Вайсфельда.

При этом смысловое наполнение его теоретических было подчинено господствующим идеологическим концептам, что проходило «красной нитью» через содержательный конструкт большего количества его работ.

Следуя установкам коммунистической идеологии, И.В. Вайсфельд отмечал, что «наша теория и практика кино, опираясь на великое учение Ленина и Сталина, на Постановление ЦК партии по идеологическим вопросам, сумеет до конца выкорчевать остатки буржуазной идеологии в эстетике кино и развернуть положительную разработку проблем, важных для дальнейшего подъема кинодраматургии и всего советского киноискусства» (Вайсфельд, 1949: 31).

Во многих своих теоретических статьях разных лет И.В. Вайсфельд (Вайсфельд, 1937; Вайсфельд, 1965; Вайсфельд, 1973) обращался к анализу кинематографического наследия признанных советских кинорежиссеров С. Эйзенштейна, Д. Вертова,

В. Пудовкина.

В частности, весьма резкий критический анализ творчества С. Эйзенштейна был представлен в теоретической статье И.В. Вайсфельда 1937 года. Анализируя логику, закономерности композиции известных кинопроизведений С. Эйзенштейна, И.В. Вайсфельд писал, что «если Эйзенштейн хочет честно и до конца извлечь уроки из неудачи «Бежина луга», он обязан пересмотреть, прежде всего, свои теоретические взгляды, понять порочность этих взглядов, изложенных в программе режиссерского факультета, где чрезвычайно незначительное место занимает проблема образа - решающая и центральная проблема искусства. ... Эйзенштейн только тогда сумеет перестроиться по-настоящему, если он в своей следующей работе покажет победы большевистской партии, её ленинско-сталинских кадров над всеми силами старого общества, и если эта работа будет осуществлена не на основах «своей» философской концепции, исключающей образное выражение живой действительности, а на основе подлинно партийного понимания искусства, его боевой роли в борьбе за коммунизм» (Вайсфельд, 1937: 27-28).

Учитывая социокультурную ситуацию, тенденции развития киноискусства в 1930–е годы, одной из которых, выступала техническая и эстетическая революция, определившая становление звукового кино, появилась необходимость возникновения кинопроизведений нового формата. В этой связи трансформация образной структуры фильма создала условия для появления новых теоретических исканий, впоследствии сформировавших творческий опыт, эстетические эквиваленты и новые образные решения. В этой связи И.В. Вайсфельд подчеркивал, что «для Пудовкина будущий фильм начинался не с умозрительной формулы, а с живого впечатления, выявляющего внутреннее, существенные движения замысла писателя...Задумывая экранизацию, Пудовкин выражал свое личное отношение к первоисточнику и через это личное восприятие постигал объективную сущность произведения, его эмоциональный настрой. Каждый фильм содержит элемент творческого эксперимента, лабораторной проверки того или иного выразительного средства, приема, нового и органичного для замысла в реальных условиях процесса создания фильма» (Вайсфельд, 1973: 21,25).

Кроме того, киновед отмечал что, одним из источников эстетического воздействия фильмов В. Пудовкина была «социальная сдержанность и идейная целенаправленность визуального среза кинопроизведения. Так понятная визуальная выразительность для Пудовкина стала детонатором поэтической образности, смелых и неожиданных художественных обобщений» (Вайсфельд, 1973: 30).

Преследуя установки и каноны, господствующей в то время идеологии, И.В. Вайсфельд в своих теоретических работах пытался моделировать образ советского драматурга в компаративном соотношении американских и отечественных трактовок, обозначая противопоставление конструктов, так как «советский драматург - патриот социалистической родины, горячий проводник большевистских идей, строитель самой передовой в мире кинематографии, философ и борец, мечтатель и труженик, который в рядах советских литераторов и кинематографистов борется за коммунизм. Американский сценарист – это «экранизатор» чужого, отданного ему в разработку замысла. За чрезвычайно редкими исключениями работа над сценарием разделяется в Голливуде на два этапа: первый – выбор «материала» (в большинстве случаев это готовая пьеса или роман), второй – сценарная разработка, осуществляемая сценаристами, специализирующимися в более или менее узкой области. Сценаристы Голливуда лишены права и возможности иметь свое творческое лицо, самостоятельный замысел, живую свободную мысль. ... В Америке нет сценариста – художника, автора законченного кинопроизведения и нет кинодраматургии как вида литературы. Там культивируется труд бездумного «экранизатора», которому лишь «положено» обладать известной суммой ремесленных навыков» (Вайсфельд, 1949: 31). Далее киновед раскрывал воздействие американского кино на развитие и функционирование советского киноискусства и формирование сознания и мышления зрителей.

В разные временные периоды И.В. Вайсфельд большое внимание уделял теории научно-популярного и документального кинематографа.

В этом случае киновед акцентировал внимание не только на идеологических аспектах документального кино, но и на структуре сценария фильма, отмечая, что

«особенность новой образности документального кино – использование контрапунктического построения, драматической конфликтности, многоплановой, рождающей неожиданные ассоциации для решения прямых пропагандистским агитационных задач. ... Поиски новых моделей и переосмысление старых привычных образных структур составляют сейчас характерную черту документального кино наших дней» (Вайсфельд, 1968: 63).

И.В. Вайсфельд подчеркивал, что «кинематография, как никогда приблизилась к человеку. Она постигает способы изображения на экране абстрактных понятий, становится средством научного исследования. Киноаппарат – это и глаз человека, и его сознание, и интуиция... То что раньше было недоступным объективу, стало видным. ... Отсюда перемены в образной структуре фильма» (Национальное – интернационально», 1967: 26). Кроме того, в советском киноискусстве заметно увеличился рост и расширился спектр жанрового своеобразия кинематографической продукции, воздействующей на аудиторию: «в картинах, посвященных научным проблемам, трактуются вопросы, ранее недоступные кино: устройство атома, жизнь Вселенной, возникновение жизни; то, что считалось некинематографической абстракцией, обретает строгие экранные очертания» (Вайсфельд. Национальное – интернационально», 1967: 26).

Особое значение И.В. Вайсфельд отводил в своих теоретических работах проблеме интервью в документальном кино, выделяя при этом ряд специфических особенностей получения интервью: «Главное условие успеха – выбор интервьюируемого. Герой должен быть интересен зрителю; следующая особенность заключается в том, чтобы поставленная задача перед снимаемым была предельно ясной и понятной, для того, чтобы выступала неким стимулом и побуждала бы его к непринужденному разговору; третья особенность сводилась к тому, что интервьюир должен обладать знаниями психологии человека, наделен педагогическим талантом (Вайсфельд, 1968: 67). Таким образом, «получение интервью в современном документальном кино – это работа, прежде всего, психолога, педагога, художника. Простой и доступный для зрителя результат, способный его увлечь, заинтересовать и убедить, достигается сложной подготовительной работой» (Вайсфельд, 1968: 68).

И.В. Вайсфельд также анализировал особенности развития драматургии приключенческого жанра. Осуществляя деконструкцию смыслового наполнения приключенческих фильмов, киновед полагал, что приключенческие фильмы играют огромную роль в воспитании не только молодого поколения (поскольку в большей степени рассчитаны на детскую и юношескую аудиторию), но и широчайших слоев населения. А специфика приключенческого фильма предполагает баланс между событиями и яркими характерами персонажей, поскольку «драматургия советского приключенческого фильма – это также драматургия характеров» (Вайсфельд, 1952, №8, с. 74), а тематика приключенческих фильмов должна охватывать истории о советских пограничниках, моряках, туристах, покорителях горных вершин, исследователях тайги, морских и озерных глубин (Вайсфельд, 1952: 74).

Часть теоретических статей И.В. Вайсфельда (особенно в период «оттепели») была посвящена рассмотрению вопросов модификации и улучшения функциональных аспектов кинодраматургии.

В статье «Национальное – интернационально» (1967) киновед поднимал проблему обращения кинематографа к эстетическим национальным ценностям, значимости развития и формирования многонациональной социалистической кинематографии: «Развитие советской кинематографии – это процесс формирования единого и в то же время многонационального искусства экрана. Советские художники, объединенные общими идеологическими и художественными целями, всегда передают эстетический опыт того или иного народа СССР. Русское советское киноискусство неразделимо с искусством всех народов страны» (Вайсфельд. Национальное – интернационально», 1967: 21).

Рассуждая о закономерностях развития национальной социалистической кинематографии, И.В. Вайсфельд выделил и обосновал особенности кинематографа середины XX столетия. Он полагал, что «самостоятельность исследования жизни, новый подход к волнующим социальным, психологическим, философским проблемам времени, постановка новых общественных проблем, ... другая особенность кинематографа –

колоссальный рост эмоциональной информации, поступающей в зрительские аудитории» (Вайсфельд. Национальное – интернационально», 1967: 26).

В этой связи киноведом анализировались развитие и интеграция новаторских потенциалов киноискусства, поскольку деятели кино стали использовать новый подход в процессе создания произведений, включая не только отражение внешнего мира, но и формирование проблемного вектора, эмоционального анализа характеров героев, а не просто опирались на механическую фиксацию при помощи аппарата наблюдения окружающего мира, как было ранее.

Размышляя о необходимости трансформации героя кинопроизведений, сюжетных линий, И.В. Вайсфельд затрагивал вопрос воздействия кинокартин на сознание зрительской аудитории. Киновед сконцентрировался на способности зрительской аудитории к восприятию ассоциаций, «которые рождены искренним чувством и свободным мастерством создателей фильма. Изменения в кино изменяют зрителя. Обогащенный зритель помогает изменению киноискусства, поощряет новаторство. Мастер независим от зрителя, но и зависим от него. Зависимая независимость (если можно так выразиться) зрителя и мастера кино приобретает более сложные формы, которые мы должны познавать, если не вместе с развитием искусства, то хотя бы непосредственно вслед за его движение» (Васйфельд, 1967: 26).

И.В. Вайсфельд писал, что в социалистическом киноискусстве возник, сложился, развился характер нового типа и соответственно этому сложился тип драматургии, который условно можно назвать драматургией характеров (Вайсфельд, 1965: 121), а «пафос советского киноискусства составляет изображение человека в его общественных связях, изображение того, что мы обозначаем привычным термином «положительный герой». Здесь киновед настаивал на том факте, что изменение героя видоизменяет сюжет (Вайсфельд, 1965: 121).

Изучая специфику сюжетной концепции кино, И.В. Вайсфельд констатировал, что сюжет представляет собой не формальную константу и совокупность кинематографических приемов, а «сплетение в единое целое мыслительного и эмоционального начала кинопроизведения». Однако, по мнению киноведа, любой сюжет представляет собой «известную условность, хотя бы в смысле ограничения материала. В монтаже кадров, дикторском тексте или надписях проявляется индивидуальность автора. Но в реалистическом киноискусстве – это условность, обостряющая восприятие. Она вызывает у зрителя ассоциации, а они ведут в тайны скрытой жизни характеров и событий… Камера, чутко воспринимая и фиксируя мир, возвращает ему образы, обогащенные художественным анализом, творческой фантазией автора. Сюжет может быть «открытым», не закругляющим события, но возбуждающим воображение, мысль… Он может строиться на бурных сменах событий, но и передавать диалектику движения мысли героя или автора: сюжет – художественный монолог, сюжет – исповедь. Безграничен мир сюжета» » (Вайсфельд, 1965: 123).

Киновед довольно резко выступал как против принижения роли сценария, так и против «ослабленной кинодраматургии»: «Теперь признаком хорошего тона считается «отменять» сюжет, драматическую конструкцию в мировом киноискусстве – от фильма «Хиросима, моя любовь» до «Сережи», – продолжал свои рассуждения о кинодраматургии И. Вайсфельд в своей следующей статье, – Что ж, передовое, смелое киноискусство как-нибудь переживет и это… Но можно ли этим довольствоваться? Как выиграет киноискусство, если теория и критика помогут творчески осознать смысл «разрушения» драматургии и смысл ее созидания, происходящего на наших глазах! Осознать, чтобы помочь в совершенствовании киноискусства» (Вайсфельд, 1962: 88).

К этому протесту против «дедраматизации» И.В. Вайсфельд возвращался еще неоднократно: «Кинематографу нужны не стандартные сочинения и не «антироманы», а именно романы с их бесконечным многообразием характеров, типов, отношений, не «дедраматизация», а такая драматизация, которая открывает перед зрителем новые миры, сложнейшие исторические события, формирование характеров, движение мысли» (Вайсфельд, 1964: 38).

Более того, «мастера кино и теоретики … часто говорят примерно так: для того чтобы искусство было подлинным, уберите все преграды, в том числе и сюжет, снимите то, что видите, покажите на экране непредубежденный, неорганизованный,

нескомпонованный ход событий, фактов или путаницу инстинктивных побуждений без всякого отбора, без всякого влияния логической позиции автора, без всякого вторжения социальных мотивов в характеристику психологического состояния персонажа и т.д. и т.п. Мы на это можем ответить, опираясь на исторический опыт реалистической литературы и киноискусства, что такое «приближение» означает в действительности удаление от человека, от его реальной борьбы» (Вайсфельд, 1965: 118).

Он и далее продолжал размышлять о путях развития драматургии, освобожденной от жесткой железной событийной конструкции, от определенных стандартов. Именно в этом контексте им анализировалась монография В.П. Демина «Фильм без интриги» (1966).

И.В. Вайсфельд резонно отмечал, что «верное наблюдение (тяга к достоверности изображения) превращается критиком во всеохватывающую истину, а это уже заблуждение, … по мнению киноведа, подобного рода эстетический подход детерминирует масштабное распространение дилетантизма в драматургии: «Дилетант свято верит, что сценарий может писать каждый, профессия кинодраматурга не самостоятельна, овладевать годами можно искусством музыки, живописи, архитектуры, но киноискусством? Кинодраматургией? В них, как в медицине разбираются все» (Вайсфельд, 1967: 31).

При этом, по убеждению Ильи Вениаминовича, книга В.П. Демина (1937-1993) «принадлежит к числу исследований, которые не повторяют пройденного, а пытаются проникнуть вглубь явлений. Автор выступает против легковесности дилетантизма, все ходом рассуждений показывая, что новое рождается и воспринимается, как правило, трудно. И это новое в драматургии и в искусстве кино обладает своими закономерностями, которые надо познавать» (Вайсфельд, 1967: 32).

Среди достоинств книги В.П. Демина киновед отмечал устремление автора к трансляции нового, неиспытанного, обнаружение образной силы подробностей для решения общих задач киноискусства, выражающейся в первую очередь, в сосредоточении внимания автора на необходимости со стороны художника осуществления глубокого анализа истоков поведения и изменения людей, проявление интереса к деталям бытия, кроме того, весьма интересно представлена в книге и связь между драматургией и восприятием фильма: «Бытует убеждение, будто фильмы стареют. Демин отвергает этот взгляд. Он говорит: «Фильмы не стареют. Это взрослеем мы, зрители. Это оттачивается наш глаз…» (Вайсфельд, 1967: 32). Вместе с тем И.В. Вайсфельд видел уязвимость книги в том, что «иногда автор становится размашистым, теряя чувство меры и такт» (Вайсфельд, 1967: 32).

Рассуждая о специфике драматургии кинофильма, а также об индивидуальности художника, И.В. Вайсфельд был убежден, что конечный успех кинопроизведения возможен только при условии наличия стилевой неповторимости: «Советское кино утверждает индивидуальность художника в противовес индивидуализму буржуазного мышления и мировоззрения. На такой основе и складываются стилевые неповторимости. Отсутствие от этого принципа пагубны» (Вайсфельд, 1978: 93). Согласно аргументированной точке зрения автора, «единство стиля на экране – это единство эмоциональной логики произведения, его образности как процесса, охватывающего и социальное бытие, и психологию, и глубины подсознания художника. Другое качество стилевой системности в киноискусстве, вытекающее из его образного генезиса назовем (используя термин одного зарубежного критика) совыразимостью. Под этим нужно подразумевать согласованность, взаимодействие вплоть до полного слияния всех компонентов произведения. На экране существует не изобразительность отдельно, не слово отдельно, и не музыка отдельно, а во взаимопроникновении. Вне драматургии нельзя понять ни формы, ни стиль. Драматургия – это социальное и художественное мышление, проходящее две основные стадии – литературную, досъемочную, и фильмовую, съемочно–монтажную» (Вайсфельд, 1978: 100).

Продолжая свои размышления, И.В. Вайсфельд акцентировал внимание на обозначении общих черт формирования индивидуального стилевого решения произведения, к числу которых относил следующие:

- художник должен «пережить», выстрадать материал действительности, содержательный мир будущего фильма, далее вообразить или представить себе еще

непоставленное произведение; по мнению киноведа, «без этого нет искусства»;

- художник должен обладать способностью разработать сценарий не только базовую основу фильма, но и как творческий сегмент, в котором прогнозируется восприятие зрителем еще несуществующего фильма;

- каждый зритель может находить в фильме свое, особенно близкое его осознанию, чувствам, то, что расковывает мир его ассоциаций.

Вместе с тем, по утверждению И.В. Вайсфельда все вышеобозначенные «стадии движения образной структуры взаимосвязаны; это - признак единого процесса бытия художественной идеи. Утрата хотя бы одной стадии, одного качества творческого мышления означает утрату целого» (Вайсфельд, 1978: 98).

Изучая наследие И.В. Вайсфельда, следует акцентировать его вклад в развитие массового кинообразования. Свои взгляды киновед сосредоточил в одной из теоретических статей «Поэзия педагогического поиска» (1974), где детализировано представил позицию, сводящуюся к обоснованию необходимости и значимости интеграции кино в образовательный процесс не только школ, но и вузов.

И.В. Вайсфельд утверждал, что «фильм как средство эстетического и нравственного воспитания постепенно входит в повседневное бытие школьной жизни: изучение киноискусства становиться неотъемлемой частью педагогической науки» (Вайсфельд, 1974: 148). Примечательно, что в статье автор обращается к воззрениям канадского деятеля Маршала Маклюэна, изучающего законы журналистики, обращенной к массовому потребителю.

Оценивая значимость активного осмысления восприятия кинематографического произведения подрастающему поколению в школе, И.В. Вайсфельд выделял несколько направлений:

- внедрение фильмов в качестве учебного пособия в весь процесс обучения по предметам программы;

- показ школьникам художественных (игровых), научно-познавательных, документальных и мультипликационных фильмов по определенной системе с учетом возрастной и социальной специфики - так, как это делается в отношении литературы;

- участие школьников в клубах любителей, друзей кино для того, чтобы овладеть увлекательными навыками собственоручной съемки картин с элементами синхронизации и звукозаписи;

- «воспитание эстетической восприимчивости, способности юного зрителя противостоять кино – или телемании, способности отделить на экране искусство от не искусства или антиискусства, истинно художественное и правдивое от имитации, пошлости и фальши» (Вайсфельд, 1974).

В целом, И.В. Вайсфельд выступал за синтезирование литературного и визуального познания мира, по его мнению, именно постижение визуальности выступает эффективным методом «правильного» эстетического воспитания, и интеграция кино в образовательные учреждении позволит воспитать гармоническую личность общества (Вайсфельд, 1974: 157).

Вместе с тем, размышления И.В. Вайсфельда в данном ракурсе во многом актуальны и на сегодняшний день, ставя вопросы педагогического результативного поиска в сфере кинообразования подрастающего поколения, в развитии кинообразования и киновоспитания в школах в фокусе эстетического воспитания и формирования «визуальной восприимчивости» в ранг значимых, требующих первостепенного разрешения.

Итак, базируясь на результаты контент–аналитического дискурса киноведческих концепций, сосредоточенных в теоретических статьях И.В. Вайсфельда, опубликованных на страницах журнала «Искусство кино», целесообразно обозначить ряд важных выводов:

- теоретические киноведческие концепции И.В. Вайсфельда в большей степени сводились к исследованию построения кинопроизведения, его сюжетно–структурного образа, стилевого движения художника, характеров персонажей («Драматургия характеров и характер драматургии» (1962); «Партийность искусства и индивидуальность художника» (1962); «Национальное - интернациональное» (1967); «Сценарист - это писатель» (1960); «Движение стилей и устойчивость предрассудков» (1978) и т.д.);

- большинство теоретических статей И.В. Вайсфельда были написаны в русле идеологических и политических догматов того или иного исторического периода. В текстах теоретических статей киноведа четко отражалась идеология правящей коммунистической партии, автор часто цитировал в своих публикациях К. Маркса, В. Ленина и И. Сталина, а также постановления ЦК ВКП(б) и КПСС («Партийность искусства и индивидуальность художника» (1962); «Киноправда» и просто правда» (1963); «Не повторяя пройденного» (1967); «Методологические проблемы советского киноведения» (1976) и т.д.);

- контент некоторых статей киноведа отражал резкую критику «буржуазных позиций» западного кино, отстаивая ценность идейно-нравственного содержания советского киноискусства, а также единство сегмента идеологического и профессионального подхода;

- весомая доля творческих статей посвящена кинематографическому наследию известных советских кинематографистов: С. Эйзенштейна, Д. Вертова, В. Пудовкина, Н. Зархи, Н. Лебедева в тесной корреляции с резкой критикой и обозначением достоинств области творческого, кинематографического пространства и развитием киноведения как науки;

- значимый сегмент концептуальных воззрений автора отводился проблеме интеграции кино в учебно–воспитательный процесс школ и вузов;

- теоретические статьи автора написаны на высоком профессиональном уровне, не лишены выразительной художественной образности; излагаемые теоретические концепции подтверждаются четкой логикой изложения и последовательной аргументацией в опоре на первоисточники;

- авторская позиция и отношение к предмету исследования явно прослеживаются в общем содержании и обобщающих выводах; в структурном плане статьи обычно выдержаны в строгом научном стиле, имеют четкую структуру и значительный объем;

- в целом теоретические киноведческие концепции И.В. Вайсфельда представлены в корреляционной взаимосвязи и детерминации трансформационных процессов политического и социокультурного сегмента в контексте исторических этапов.

Теоретические статьи киноведа Л.К. Козлова (1933-2006) в журнале «Искусство кино»

В последнее время советский кинематограф выступает объектом рефлексии, глубинного осмысления конструктов социальной реальности в контексте визуального ландшафта киноискусства.

Рубеж XX-XXI столетий ознаменовался наличием тенденции интеграции визуального образа в пространство цивилизационного мира.

Весьма резонно подметил Т. Адорно: «насколько глубоко произведения искусства практически вмешиваются в жизнь общества, определяются не только ими самими, но ещё, в большей степени, спецификой исторического момента» (Кино…, 2005: 211-221).

Искусство кино имеет важное значение в фокусе соотношения образов жизни в кинематографическом ландшафте и реальной действительности, наблюдаемой в контуре социума.

Актуализация исследования феномена «советский кинематограф» как исторического концепта и по своей природе уникального, обладающего специфической особенностью – мощнейшим воздействием на сознание общественных масс, детерминировано необходимостью изыскания научного наследия в области отечественного киноведения.

Российское киноведение невозможно исследовать вне контекста неразрывного симбиоза с культурными институциями и журналами. В связи с этим весьма затруднительно переоценить значимость одного из старейших и влиятельных журналов «Искусство кино».

Актуальность ретроспективного анализа эволюции теоретических подходов и концепций киноведов прошлого, представленных в ведущих отечественных киноведческих журналах, связана, на наш взгляд, с дальнейшим развитием теории киноискусства как научной области, имеющей глубокие научные корни.

Одним из таких известных в сфере советского и российского киноведения и теории киноискусства киноведов был доктор искусствоведения, профессор ВГИКа Леонид Константинович Козлов (1933-2006), лауреат Премий Союза кинематографистов СССР, лауреат Премии Гильдии киноведов и критиков России, а также Премии лучшему киноведу (Белые Столбы, 2003), член Союза кинематографистов Российской Федерации. Он был одним из ведущих исследователей творчества Сергея Эйзенштейна и Лукино Висконти, был причастен к созданию журнала «Киноведческие записки» и «Эйзенштейновского центра исследований кинокультуры».

Леонид Константинович Козлов родился 23 июля 1933 года. В 1951 году получил высшее образование в Московском государственном университете. После окончания вуза работал научным сотрудником в Институте истории искусств, а впоследствии – ведущим сотрудником НИИ киноискусства. Спустя пять лет начал публиковать собственные научные статьи по тематике киноискусства и телевидения, преимущественно, в журналах «Искусство кино», «Киноведческие записки», «Советский экран» и других. В 1986 году защитил диссертацию на соискание ученой степени доктора искусствоведения, а в 1992 году был утвержден в звании профессора. Л.К. Козлов преподавал студентам историю и теорию кино во ВГИКе и Российском государственном гуманитарном университете.

Еще до поступления в Московский государственный университет Л.К. Козлов, по его собственному признанию (Цит. по: Кукулина, 2006), был активным читателем журнала «Искусство кино», а годы спустя сам стал автором научных публикаций и статей в этом журнале. К слову, публиковаться в журнале «Искусство кино» – одном из самых влиятельных и солидных советских журналов, мог далеко не каждый желающий, в нем преимущественно печатались статьи только избранных киноведов, кинокритиков, теоретиков кино, кинорежиссеров. Неслучайно, зарубежные критики называли его аналогом известного британского журнала о кино «Sight & Sound» (Hill, 1960: 31-40), хотя он значительно превосходил своего британского «собрата» не только по количеству тиражей, но и (что более существенно) по фундаментальной содержательности некоторых публикуемых в нем материалов…

Л.К. Козлов посвятил свои основные теоретические работы по кинематографической проблематике, главным образом, по профессиональным вопросам киноведения и кинодраматургии (основные работы были опубликованы в разное время в рубриках «Критический дневник», «Теория и история», «Публикация», «За рубежом», «Библиография» на страницах журнала «Искусство кино»), хотя большинство его публикаций по вполне понятным причинам были написаны в русле идеологических и политических догматов того или иного исторического периода СССР.

При этом у него был относительно широкий круг научных интересов: критические статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, кинорецензии на советские и зарубежные кинофильмы, рецензии на произведения других авторов по тематике киноискусства, библиографии, дискуссии. Особое место в его исследованиях киноведческих теорий занимал С.М. Эйзенштейн, изучению его творчества и теоретических произведений автор посвятил большую часть своих публикаций.

Получив изначально филологическое образование, уже будучи студентом МГУ, Л.К. Козлов заинтересовался киноискусством через анализ киносценариев. Особое впечатление на него произвела книга Б. Балаша «Искусство кино» (Балаш, 1945), которая вдохновила будущего ученого-исследователя.

Вот как писал о нем его друг и соратник М. Ямпольский: «Его присутствие всегда было отмечено необыкновенной интенсивностью. Он был само воплощение сосредоточенности, интеллектуальной, духовной энергии. Прежде всего, он был страстно влюблен в культуру. Его реакции никогда не были вялыми или равнодушными. Заинтересовавшие его фильм, книга или музыка мобилизовали все его трепещущее от страсти существо. Без преувеличения можно сказать, что он жил искусством. В современном практическом мире таких людей осталось очень мало и уход каждого из них – это признак постепенного и окончательного исчезновения той великой утопии культуры, которую несла в себе часть русской интеллигенции» (Ямпольский, 2006).

Л.К. Козлов начал регулярно печататься в журнале «Искусство кино» в 1950-х годах. Его первой публикацией была статья «О синтетичности киноискусства» в журнале «Искусство кино» (Козлов, 1956: 82-90) Л.К. Козлов обратился к анализу специфики

киноискусства, которое синтезировало живопись, театр, литературу, музыку и пр. При этом под живописью он подразумевал изобразительное решение фильма, пол театром – искусство актера, под литературой – сценарий, под музыкой – «симфоническую партитуру фильма» (Козлов, 1956: 82).

Раскрывая сущность синтетичной специфики киноискусства, Л.К. Козлов подчеркивал, что она может быть полностью осознана с учетом такой важной стороны кинематографа как «кинематографическое пространство», поскольку зритель в процессе просмотра фильма воспринимает не только кадр, проецируемый в данный конкретный момент на экране, но одновременно и предшествующие ему кадры, а сам кинофильм воспринимается им в конечном счете не как простая цепь кадров, но как нечто целостное, постепенно разворачивающееся на его глазах. При этом можно говорить о кинопроизведении и как о поэтическом целом (о киносценарии), и как о живописном целом (о кинокартине): «Синтез поэзии и живописи означает, в частности, что кино – это искусство двойной индивидуализации, то есть что характер (вообще образ) в киноискусстве индивидуализируется не только в литературном смысле слова (теми чертами, которые развертываются во времени, в поступках и диалогах), но и пластически – теми чертами, которые мы видим в пространстве кадра в каждый момент сюжета» (Козлов, 1956: 88). Кроме того, специфика киноискусства определяется его материалом – фотографией, которая обязывает создателей фильма к точной достоверности каждой конкретной детали и всего целого, изображенного в кинокартине.

По мнению автора, секрет популярности киноискусства во многом связан с тем, оно развивалось на эстетической основе других («старых») искусств, а также использовало их теоретический и практический опыт. Отсюда, «задачи создания теории киноискусства, изучения его эстетических особенностей необходимо диктуют обращение к теории тех искусств, которые кино питают; говоря шире, — к общеэстетическому наследию. Второй источник — свидетельства практиков современного кино. Ими накоплены богатые наблюдения. Эти наблюдения сохраняют живое дыхание искусства, но имеют значение далеко не только эмпирическое» (Козлов, 1956: 90).

Кроме того, Л. Козлов писал рецензии и на книги зарубежных авторов о киноискусстве, анализировал их теоретические концепции и подходы. Например, в своей статье «Два Арнхейма» (Козлов, 1961: 122-125) автор представил киноведческий разбор произведений немецкого психолога Рудольфа Арнхейма по теории киноискусства (Арнхейм, 1960). С одной стороны, автор точно подметил двойственную природу теоретического подхода Р. Арнхейма к исследованию киноискусства: «Арнхейм-зритель, влюбленный в кинематограф двадцатых годов, преданный ему, тонко чувствующий своеобразную поэзию бессловесного изображения, впитывающий в себя новизну пластики, открытой кинематографом, – вот «первый автор» этой книги. От него идет ясно ощутимая для читателя романтичность взгляда на кинематограф. Но Рудольф Арнхейм и ученый-психолог, последователь той школы, которая изучала аппарат человеческого восприятия, приписывая ему способность «упорядочить» сигналы реального мира по неким законам «простоты», «правильности», «уравновешенности» и т.д.» (Козлов, 1961: 123).

При этом, по мнению Л. Козлова, Р. Арнхейм, будучи психологом, ограничил свой теоретический анализ изучением исключительно чувственного материала кинообраза, иначе говоря, ограничил свои возможности в раскрытии специфики киноискусства, хотя им было сделано немало ценных наблюдений, которые принесли книге широкую известность. Л.К. Козлов обосновал, что соединение Арнхейма-теоретика и Арнхейма-зрителя оказалось в конечном счете весьма плодотворным в исследовании законов движущегося фотографического изображения. Посвященные этой проблеме первые главы книги он назвал лучшими в ней: «Здесь четко сформулирован ряд отличий, существующих между человеческим глазом и «киноглазом» камеры» (Козлов, 1961: 123).

С другой стороны, не умаляя важности исследований Р. Арнхейма для теории кино для изучения выразительных приемов в кино («грамматики кинематографа»), данная книга, по мнению критика, не отражала глубокой заинтересованности автора художественными проблемами киноискусства. Л.К. Козлов был убежден в том, что теория кино обедняется, если она не основывается на осмыслении исторического процесса и не связана с творческой практикой, если она ограничивается отдельно взятым кадром или

выразительным приемом, упуская из виду единство фильма как целостного художественного произведения: «Теория кино бесплодна, если она ограничивает свой предмет техников выражения и не изучает фильм как движение образной мысли. Такая теория рискует превратиться в теорию ремесла, а не искусства» (Козлов, 1961: 124).

В своих ранних статьях, опубликованных в журнале «Искусство кино», Л.К. Козлов часто обращался к истории и теории кинематографа, например, в статье «Дозвуковое» (Козлов, 1961: 115-116), он аргументировано раскрыл принципиальные различия «немого» и «звукового» кино, подробно проанализировал эволюцию звука и звучащего слова как идейно-художественного средства киноискусства. Первоначально звуковую форму имел киносеанс, а не фильм, т.е. создатели фильма в тот период были лишены возможности оперировать звуком как художественным средством и как элементом образа. С другой стороны, «немое» кино «могло передавать звук лишь косвенно, в зрительном опосредовании – через титры диалога, через речевой жест персонажа, через показ источников звука и т.д.» (Козлов, 1961: 116).

Рассуждая о современном ему состоянии звукового кино, Л.К. Козлов надеялся, что скоро наступит время, когда можно будет реально достигнуть гармоничной культуры звукового образа, «гибкой и активной соподчиненности слова, музыки и зримого изображения» (Козлов, 1961: 117). Кроме того, по его мнению, несправедливо называть великие кинопроизведения, созданные до появления звука в кино, термином «немое» кино, поскольку термин «немота» является неподходящим по своему образному смыслу в отношении к фильмам, полным смысла и глубокого содержания. Поэтому вслед за С.М. Эйзенштейном он предлагал условиться об употреблении в киноведении термина «дозвуковое» кино: «Немое противопоставлено «звуковому». Смысл же «дозвукового – не только в различии со «звуковым», но и в связи с ним, в единстве с ним. Слово «дозвуковое» означает, кроме того, развитие, тяготение, устремленность к звуку» (Козлов, 1961: 117).

Будучи ведущим исследователем и знатоком кинотворчества С.М. Эйзенштейна, Леонид Козлов глубоко изучил и проанализировал его творчество в своих публикациях на страницах журнала «Искусство кино» (Козлов, 1962: 100-122; Козлов, 1965: 3-10; Козлов, 1968: 69-87; Козлов, 1975: 152-164).

Например, в статье «Нескончаемый труд» (Козлов, 1962: 100-122) он анализировал одну из главных теоретических работ С.М. Эйзенштейна «Неравнодушная природа» (1945): «Ярчайшая образная мысль – вот что прежде всего должно привлечь внимание кинематографиста на этих страницах, запечатлевших нескончаемый интеллектуальный труд их автора» (Козлов, 1962: 104).

В своей статье «Потемкин» снова и снова» (Козлов, 1965: 3-10), которая была приурочена к сорокалетнему юбилею фильма «Броненосец «Потемкин», Л. Козлов провел своеобразный опрос мнения среди таких признанных мастеров киноискусства как Сергей Бондарчук, Сергей Герасимов, Йорис Ивенс, Нанни Лой, Конрад Вольф, Витторио Де Сика. Они поделились своими первыми впечатлениями от фильма, оценили место этого кинопроизведения в истории мирового кино и объяснили, как соотносятся эстетика фильма и принципы их творчества (Козлов, 1965: 3-10).

Л.К. Козлов в своих теоретических статьях уделял большое внимание эстетике искусства, в частности, в своей рецензии на книгу А.Я. Зися «Эстетика: идеология и методология» (Зись, 1984) он утверждал, что теоретик кино должен одновременно быть настоящим искусствоведом, умеющий вступать в контакт с кинопроизведением и самим художником – создателем фильма (Козлов, 1985: 125-129).

Своеобразным гимном кинематографическому творчеству С.М. Эйзенштейна стала публикация Л.К. Козлова «К истории одной идеи» (Козлов, 1968: 69-87), приуроченная к конференции, посвященной жизни и творчеству известного кинорежиссера. В своей статье он приглашал читателя взглянуть на творчество С.М. Эйзенштейна как на целостный мир, изучить его внутреннюю логику, основные принципы, детерминированные революционной эпохой своего времени.

Л.К. Козлов представил глубокий киноведческий анализ таких известных кинолент мэтра советского кинематографа как «Стачка» (1924), «Броненосец “Потемкин”» (1925), «Октябрь» (1927-1928), «Александр Невский» (1938), «Иван Грозный» (1945) и др.

Как один из преданных поклонников кинотворчества С.М. Эйзенштейна,

Л.К. Козлов утверждал, что «высшее достоинство Эйзенштейна как художника-идеолога, художника-теоретика выявляется именно в том, с какою последовательностью он наводил порядок идеи в своем художественном мире. В том, с какой твердостью и уверенностью он каждый раз воссоздавал и решал противоречие идеи с объектом, идеала с реальностью. В том, с какой неизменностью он стремился приводить свою идею — идею единства — к ее истинному содержанию и смыслу» (Козлов, 1968: 76). При этом автор неоднократно повторял, что С.М. Эйзенштейн идеологичен и диалектичен. Л.К. Козлов раскрывал сюжетную и композиционную специфику его кинопроизведений, а также философию его кинематографа.

Будучи одним из авторов ведущего профессионального советского журнала о кинематографе, транслирующего идеологию правящей коммунистической партии, Л.К. Козлов нередко вступал в полемику с зарубежными кинокритиками в рубрике «За рубежом», отстаивая ценность советского киноискусства. Например, изучая мировое значение творчества С.М. Эйзенштейна, Л.К. Козлов представил глубокий анализ зарубежных (западных) трактовок и теорий его наследия, которые в большинстве случаев, по его мнению, пытались скомпрометировать или исказить смысл и ценность кинематографического наследия советского художника. В своей статье «Еще один ниспровергатель» (Козлов, 1975: 152-164) автор вступил в острую полемику с зарубежными критиками (в основном, американскими) и опровергал их идеологические и политические тезисы.

Знакомясь со статьями об Эйзенштейне и высказываниями о нем, публикуемыми на Западе, советское киноведение, по мнению киноведа, получало огромное количество поводов для полемики: «Следует, прежде всего, обратить внимание на то, что за последние десять лет заметно менее влиятельной стала та типовая концепция Эйзенштейна, которая получила широкое хождение на Западе в конце 40-х – начале 50-х годов. Ее можно назвать «диверсионной», поскольку смысл и цель предлагаемой схемы сводился к тому, чтобы всячески дивергировать – развести и противопоставить – творческие поиски Эйзенштейна и логику развития советского искусства и советского общества» (Козлов, 1975: 155).

С другой стороны, автор отметил и положительные аспекты зарубежной пропаганды и изучения наследия С.М. Эйзенштейна: «Нельзя не вспомнить о многолетней деятельности известного американского историка Джея Лейды, чьи аутентичные переводы эйзенштейновских теоретических трудов (на основе авторских указаний), объединенные в сборники «Чувство кино» и «Киноформа», давно стали надежным первоисточником для англоязычного читателя» (Козлов, 1975: 156).

Автор статьи делал упор на том, что создание художественных текстов мыслилось С.М. Эйзенштейном неотрывно от процесса создания нового культурного контекста – информационного и идеологического, эстетического и общесоциального: «Ответственность перед этим огромным и многообразным контекстом – и, скажем больше ответственность за него – не покидала Эйзенштейна даже в самых сокровенных движениях его творческой мысли» (Козлов, 1975: 152).

Центральной темой теоретических научных исследований киноведа Л.К. Козлова всегда были методологические проблемы киноведения, такие как анализ теоретического наследия, режиссуры, кинодраматургии, жанров, специфики кино и телевидения.

В своих публикациях он неоднократно настаивал на необходимости целостного изучения кинематографа. Ясно осознавая, что его современники и коллеги «по цеху» разделились на два лагеря: сторонников «традиционализма» и сторонников «новаторства» в киноискусстве, и не присоединяясь ни к тем, ни к другим, Л.К. Козлов в свою очередь предложил два возможных варианта постановки методологических задач современной ему кинонауки: 1) найти систему приемов, которая зарекомендовала себя на современном уровне научного развития или на уровне новейших веяний; 2) понять и определить, что происходит с кинематографом «сегодня, на наших глазах, и как с этой точки зрения выглядит прошлое и будущее кинематографа» (Козлов, 1976: 75).

При этом, в первом варианте речь шла о формальной стороне решения методологических проблем и противоречий, а во втором – содержательной. Более того, он был убежден, что не существует непроходимой пропасти между методами науки и методами искусства. Говоря о «полифоническом подходе» к изучению киноискусства, он

настаивал, что системность в исследовании должна быть выражением целостности, но ни в коем случае не ее имитацией.

С другой стороны, нисколько ни умоляя важности развития методологии науки, Л.К. Козлов подчеркивал особую важность включенности личности исследователя: «если говорить об условиях, необходимых для действительного структурного синтеза, то личность исследователя окажется одной из самых определяющих величин» (Козлов, 1976: 77).

Как искусствовед он сформулировал целый ряд важных теоретических вопросов, требующих дальнейшего изучения и разработки: «Вопрос о функциях искусства, перенимаемых другими формами культуры. Вопрос о центральных периферийных видах эстетической деятельности. Вопрос об относительности и проницаемости границ между искусством и неискусством. Вопрос о соотношении категорий эстетического и художественного» (Козлов, 1976: 79).

Особое внимание Л.К. Козлов уделял изучению специфики кино и проблематики жанра в киноискусстве (Козлов, 1978: 120-135). Анализируя общую теорию жанров, он пришел к выводу, что кинематографисты всегда думают о зрителе, о том, как найти или придумать самые действенные способы обращения к массовой аудитории: «эффективность жанра – так можно было бы определить общий знаменатель этих поисков и раздумий» (Козлов, 1978: 120).

Исходя из этого, он обращал внимание читателей на необходимость разработки киноведческой теории жанров в опоре на общетеоретический опыт осмысления теории жанров, подробно разработанный и представленный в теории литературы. При этом он настаивал на поиске путей к историческому обоснованию и теоретическому обобщению жанровой системы киноискусства.

Рассуждая об исторических и структурных факторах жанрообразования в кинематографе, автор выделил следующие факторы: 1) отношение кинематографа к своему адресату – массовому зрителю; 2) отношение кинематографа к «старшим», традиционным искусствам; отношение кинематографа к законам своего специфического материала («фотографическая природа» кино) (Козлов, 1978: 123).

Отсюда Л.К. Козлов вывел три тенденции образования жанров в киноискусстве: 1) катартическая, обусловленная зрелищной эстетикой и чувственным воздействием фильма на зрителя; 2) синтетическая (воссоединяющая), изучающая положение кинематографа в контексте высокой, традиционной художественной культуры прошлого и настоящего; 3) миметическая, направленная на освоение жизненного материала, на прямое воспроизведение действительности с учетом возможностей фотографической природы киноизображения, а также связанная с творческим освоением пограничных, неканонических жанров (Козлов, 1978: 123-127).

Кроме того, при определении жанра кинопроизведения киновед обратил внимание на следующую проблему: «Наблюдая движение текущего кинематографа, мы встречаемся с фильмами, которые явно не вмещаются в рамки, полагаемые тем или иным привычным термином или даже сочетанием терминов. Типовые определения жанра не срабатывают, и фильм требует определения, так сказать, индивидуального» (Козлов, 1978: 130).

Иначе говоря, иногда требуется переход от жанровой типологии к жанровой индивидуальности художника и его кинопроизведения. Более того, Л.К. Козлов утверждал, что индивидуальность создателя фильма наиболее очевидно проявляется, как ни странно это звучит, именно в нарушении общепризнанных и общепринятых законов жанра. Отсюда автор задавался вопросом, возможно ли достижение единства «авторского» и «жанрового». Уникальный и гениальный пример такого единства – это творчество Ч. Чаплина.

В целом Л.К. Козлов подходил к исследованию жанров кино с точки зрения теории коммуникации («правила игры со зрителем»): «Искусство, развиваясь, пребывает и вне жанра и столь же неизбежно – внутри него» (Козлов, 1978: 135).

Рассматривая некоторые аспекты взаимодействия кино и телевидения, Л.К. Козлов, делал обоснованный вывод, что «известно уже множество фактов сосуществования и слияния, синтеза и диффузии кинематографических и телевизионных начал» (Козлов, 1983: 107).

Контент-анализ основных теоретических статей Л.К. Козлова показывает, что они написаны на высоком профессиональном уровне, изобилуют кинематографическими терминами и обладают художественной выразительностью, а иногда и поэтической образностью. Излагаемые им теоретические концепции подтверждаются четкой логикой изложения и последовательной аргументацией в опоре на первоисточники. При этом авторская позиция, оценка и отношение автора к предмету исследования явно прослеживаются в общем содержании и обобщающих выводах в каждой статье. Статьи Л.К. Козлова выдержаны в научном стиле, имеют четкую структуру и достаточно большой объем.

Нужно отметить, что с коммунистическими идеологами от кинематографа у Л.К. Козлова отношения складывались часто довольно напряженные. В своем интервью, которое он дал Анне Кукулиной в 2006 году в журнале «Искусство кино», Л.К. Козлов признавался: «Вот что касается киноведческой школы, которую мне надо было пройти, то это оказалась довольно жесткая школа, о чем я, пожалуй, не жалею. В секторе я был младшим из младших, но никаких возрастных скидок мне не делали, и на протяжении трех или четырех лет мои работы, те, что я писал по плану, каждый раз при обсуждении подвергались разносу и не принимались. И критика была очень серьезная, с принципиальных позиций. Кто-то высказывался более резко, кто-то более мягко, но самым жестким критиком был Ростислав Николаевич Юренев. В моих работах он обычно усматривал нечто чуждое. Он мне вменял, во-первых, идеализм, во-вторых, формализм, в-третьих, ревизионизм. Со своей точки зрения он был прав — в самом деле, в моих теоретизированиях я как будто не опирался на принятые и проверенные устои. Не ссылался на ленинскую теорию отражения, на концепцию партийности литературы, на учение о двух культурах. Хотел заниматься искусством: кино и вообще искусством» (Цит. по: Кукулина, 2006). Таким образом, идеологическая догматика того времени никогда не занимала центральное место в его статьях, т.к. киноведа интересовала живая профессиональная дискуссия и научный поиск истины.

Когда в 1990-х годах на страницах журнала «Искусство кино» в рубрике «Дискуссии» был поднят вопрос о судьбе национального кино в России, Леонид Козлов подчеркивал, что в условиях кризиса и оживления национальной кинематографической культуры нужен лозунг не национальной идеи, а идеи, главным образом, культурной. Нужно думать о культуре в широком смысле этого слова – «как о возделывании почвы кинематографа, сохранении всех продуктивных связей, складывающихся десятилетиями и образовавших реально действующую инфраструктуру, заботе о профессиональной потенциале, с тем, чтобы не дать ему растечься мелкими ручейками и уйти неведомо куда, поддержании духовной атмосферы в кинематографе» (Козлов, 1994: 121-122). Все это, по мнению киноведа, на тот момент оказалось в совершенно запущенном состоянии…

Итак, в результате контент-анализа основных теоретический статей ученого-киноведа Л.К. Козлова, опубликованных в журнале «Искусство кино», мы пришли к следующим выводам:

- автор посвятил свои основные теоретические работы преимущественно профессиональным вопросам киноведения и кинодраматургии;
- будучи ведущим исследователем теоретических работ С.М. Эйзенштейна, автор посвятил большую часть своих публикаций изучению его творчества и теоретических произведений;
- теоретические статьи автора написаны на высоком профессиональном уровне, используют средства художественной образности; излагаемые теоретические концепции подтверждаются четкой логикой изложения и последовательной аргументацией в опоре на первоисточники; авторская позиция и отношение автора к предмету исследования явно прослеживаются в общем содержании и обобщающих выводах; его статьи обычно выдержаны в научном стиле, имеют четкую структуру и значительный объем;
- Л.К. Козлов нередко вступал в полемику с зарубежными киноведами и кинокритиками по вопросам теории и истории киноискусства, отстаивая ценность отечественного киноискусства.

Теоретические статьи киноведа К.Э. Разлогова (1946-2021) в журнале «Искусство кино»

Одним из авторитетнейших знатоков кино и телевидения и медиакультуры в целом был киновед, культуролог, кинокритик, педагог, журналист доктор искусствоведения, профессор ВГИК Кирилл Эмильевич Разлогов (06.05.1946 – 26.09.2021), Президент Гильдии киноведов и кинокритиков России (2015-2021), заслуженный деятель искусств Российской Федерации (1996).

Основные теоретические работы, опубликованные К.Э. Разлоговым на страницах журнала «Искусство кино» были посвящены в основном кинематографической проблематике, главным образом, профессиональным вопросам киноведения, теории и искусства построения кинопроизведения, его сюжетно-образной концепции (основные работы были опубликованы в разное время в рубриках «Теория и история», «Контексты культуры», «Дискуссии», «ТВ – резонанс»).

Вместе с тем, значительное количество научных изысканий К.Э. Разлогова касались таких важных вопросов, как разработка методологических проблем отечественного киноведения; анализ проблемного поля изучения методологии западного кинематографа в русле идеологических и политических, экономических догматов советского периода; значимость телевидения в социокультурном контексте; проблемы кинопоказа по телевидению.

Анализируя труды К.Э. Разлогова важно обозначить, что на протяжении всего своего киноведческого исследовательского пути одной из центральных тем его научного поиска была обсуждение методологических проблем отечественного киноведения в разных исторических разрезах.

Еще в 1975 году в статье «Материал, проблематика, методология» К.Э. Разлогов поднимал некоторые проблемы методологии западного кинематографа, акцентируя внимание на таких теоретических вопросах как: феномен специфического преломления достижений истории сквозь призму изучения зарубежного киноведения (т.е. опора на принцип историзма в процессе осмысления кинотекстов); дефицит исследований, ориентированных на изучение творчества отдельных мастеров; исследований различных течений в киноискусстве, детерминированных идеологическими процессами, и тенденций его критического осмысления на Западе; проблема эстетического осмысления систем общения между людьми и их синтез в конфигурации кинематографа, интегрирующего в себя разные аудиовизуальные формы; вопросы связанные с характером и жанрами советской литературы по тематике кинематографа.

По мнению К. Разлогова, в исследовательском осмыслении зарубежного кинематографа в советском киноведении 1960-х – 1970-х было крайне мало публикаций, посвященных изучению творческих работ западных мастеров кино, их искусствоведческих и публицистических выступлений, отражающих основные исторические этапы развития киноискусства. К.Э. Разлогов в данном контексте отмечал, что «в какой-то степени эту задачу ставили перед собой лишь сборники, посвященные творчеству Федерико Феллини, Ингмара Бергмана и Жана Ренуара. Думаем, что при очередной спорности очередных материалов, неточности ряда оценок, оказавшихся особенно выпукло в сборнике, посвященной Феллини, подвергнутом справедливой и обоснованной критике в журнале «Коммунист», эти книги все же оказали помощь киноведам в их стремлении увидеть интересующие их явления киноискусства в связи с реальным контекстом, со всем кинопроцессом. Поэтому представляется крайне важным, чтобы такого рода сборники (всегда в сопровождении марксистского критического истолкования включенного в них материала) появлялись не только по отдельным мастерам, но и по направлениям, важным для истории кино, по отдельным периодам и национальным школам (первый опыт такого рода – сборник «Кино Великобритании» – не может быть, к сожалению, признан удачным) (Разлогов, 1975: 102).

Исходя из советских идеологических требований 1970-х, К.Э. Разлогов писал, что киноведческие «задачи, стоящие перед авторами будущих исследований, поистине необъятны; основной из них и по сей день остается систематическое изучение закономерностей развития западного кинематографа – реакционного и прогрессивного, демократического, а между тем наша наука о кино не успела накопить достаточного

количества исследований, ориентированных даже на более частные задачи: на изучение как отдельных мастеров, таки частных проблем. Так, если, к примеру, творчеству Ч. Чаплина у нас постоянно уделялось большое внимание, и один только список изданных на русском языке работ о нем мог бы составить небольшую брошюру, то и в случае Эриха Штрогейма, Фрица Ланга, Джона Форда, Луиса Бунюэля, не говоря о более молодых, но уже известных художниках, каждый исследователь поневоле вынужден выступать в роли своего рода первооткрывателя. Ведь редкие рецензии на фильмы, как и единичные очерки или обзоры международных фестивалей никак нельзя считать достаточной базой для последовательного критического изучения творчества и этих режиссеров и всего кинопроцесса» (Разлогов, 1975: 103).

Среди очевидных недостатков в советских научных изданиях по вопросам зарубежного кинематографа 1960-х – 1970-х, по мнению К. Разлогова, проявлялись: систематическая ориентация на одни и те же персоналии; отсутствие расширения кинематографического ландшафта. Вместе с тем, киновед подчеркивал парадоксальность того, что «произведения мастеров современного социального и политического кинематографа, которые при всем том, что их никак нельзя считать однозначными и которые тем не менее для нас по-особому интересны и важны (в качестве примеров тут можно назвать работы француза Рене Аллио, итальянцев братьев Тавиани, бразильца Глаубера Роша, американца Роберта Креймера), значительно чаще анализируются на страницах зарубежной (буржуазной!) прессы, нежели в наших книгах и журналах. Кроме того, кинематограф последних лет всё более настоятельно требует исследования не на уровне отдельных фильмов (как в отчетах о фестивалях) или опыта даже наиболее крупных режиссеров, а на уровне течений в киноискусстве и выявившихся на Западе тенденций его критического осмысления, обусловленных общими идеологическими процессами, включающими в сферу своего влияния и средства массовой коммуникации» (Разлогов, 1975: 103).

Рассматривая процесс развития кинематографа, К.Э. Разлогов резонно отмечал, что именно социально-политическая обстановка детерминирует определенные изменения в характере и формах киноискусства. По мнению автора, данный «процесс протекает в противоречивом взаимодействии внешних факторов (закономерности социального развития той или иной страны, ее роль на международной арене и связанные с этим идеологические катаклизмы) с факторами внутрикинематографическими (характер производства и проката фильмов, их функция в общественной жизни; наконец, эстетический уровень отдельных произведений и развитие средств кинематографической выразительности)» (Разлогов, 1975: 103).

Кроме того, К.Э. Разлогов обоснованно считал, что взаимосвязь мировой истории в целом и истории кино в фокусе определения границ науки о кино четко отражается и в значимости изучения социологического и эстетического сегмента кинематографа, причем данные аспекты не могут взаимозаменяться или, тем более, «взаимопоглощаться, как это бывает во многих наших киноведческих работах. Напомним, в этой связи, что ценность любого исследования (независимо от его жанра и объема) в конечном счете, определяется умением автора обобщить и типологизировать разрозненные данные, преодолевая все еще живущую традицию эмпиризма» (Разлогов, 1975: 104).

Существенное внимание К.Э. Разлогов уделял разработке проблемы выразительных средств киноискусства, особенно исследованию противоречивых процессов эволюции «киноязыка» на Западе. При этом в середине 1970-х К.Э. Разлогов писал, что «мы никогда не должны забывать, что наши идеологические противники, широко обсуждавшие (естественно, с антикоммунистических позиций) Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», не случайно особо обрушились на то его положение, которое содержало критику попыток отдельных режиссеров некритически заимствовать чуждые искусству социалистического реализма приемы зарубежного кинематографа. В этой части, документа, с точки зрения подобных «комментаторов», якобы сказалось непонимание подлинного новаторства в искусстве и стремление неправомерно ограничить диапазон поисков советских художников. А ведь формального решения, стилистические особенности тех или иных фильмов идейно никогда не бывают нейтральными. Именно поэтому исследование того, как, почему и в каком контексте данный прием (или совокупность приемов) несет или способен нести ту

или иную содержательную нагрузку, оказывается всегда, связанной с насущными задачами идеологической борьбы. Решить эти проблемы может только марксистская теория кино» (Разлогов, 1975: 104).

Осуществляя обзор теоретической проблематики зарубежного кинематографа, К.Э. Разлогов анализировал вопросы, связанные с характером и жанрами советской литературы по буржуазному кино. Здесь он напоминал читателям, что киноведение включает в себя не только критику, эстетику и теорию кино, изучающую общие закономерности формирования и развития киноискусства, но и «фильмологию, объединяющую все разнообразные подходы к кино с позиций других наук, историю кино. При этом именно история в первую очередь и призвана обобщить все множество данных, вязанных с кинематографом и его развитием во времени» (Разлогов, 1975: 112).

Однако, по мнению К. Разлогова, именно одной из причин отставания советского киноведения, изучающего особенности развития западного кинематографа, выступает отсутствие результатов исследований в области взаимосвязи философской мысли и киноискусства. По мнению автора, «только творческое содружество ученых разного профиля может привести к существенным результатам на пути изучения взаимосвязи философской мысли и киноискусства»… Кроме того, среди широко спектра киноведческой литературы, отсутствуют фундаментальные научные исследования в фокусе зарубежного кино, в большей степени имеет место быть лишь популярная литература, мало претендующая на фундаментальность. «Отсутствие твердой научной методологической базы порождает скороспелые, часто взаимоисключающие оценки, неглубокие беглые пересказы, неправомерные обобщения, а в ряде случаев и некритическое следование зарубежным образцам «сенсационной» литературы. Легко убедиться, что тут часто проявляется совсем не научный, а коммерческий подход. … Такая тенденция опасна не только для читателя (это очевидно), но и для нашего киноведения» (Разлогов, 1975: 113).

Обозначенные выше проблемные вопросы теоретического фундаментального поля в ходе анализа зарубежного кинематографа, по мнению К.Э. Разлогова, возможно было решить только с помощью формирования у советских киноведов сознательной ориентации на развитие «фундаментального киноведения, которое не только послужит науке как таковой, но и позволит решить одну из главных задач, поставленных Постановлением ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» – будет способствовать повышению идейно-теоретического уровня литературно-художественной критики» (Разлогов, 1975: 119).

Очевидно, что опираясь на установки и каноны господствующей в то время идеологии, К.Э. Разлогов в своих теоретических работах пытался акцентировать внимание на значимости использования потенциала установленной идеологической позиции в развитии киноведения как науки, при этом, четко обозначал, что «только овладев всем арсеналом методов марксистской науки, киноведение сможет решить те сложнейшие задачи, которые ставит перед ним идеологическая борьба в современном мире, на одном из острых участков которой находятся деятели литературы и искусства, а в их числе – киноведы и кинокритики» Разлогов, 1975, с. 119).

Изучая киноведческие изыскания К.Э. Разлогова конца советского периода, нельзя оставить без внимания позицию, выдвинутую киноведом, относительно развития кинематографа тоталитарной эпохи, детальным образом представленную в журнале «Искусство кино» в 1990 году в рубрике «Дискуссии» в статье «Кино тоталитарной эпохи» (1990).

Здесь К.Э. Разлогов обозначил в кинорепертуаре тоталитарной эпохи четыре группы кинопроизведений:

- первая группа – кинопроизведения, выражавшие господствующую идеологическую концепцию на официальном уровне (например, «Великий гражданин», «Триумф воли»);
- вторая группа – кинопроизведения, не столь четко отражавшие господствующую идеологию, но не лишенные «отпечатка» тоталитарной системы;
- третья группа – кинопроизведения, пытавшиеся избежать в сюжетной линии реальных событий тоталитарной эпохи (яркие примеры здесь дают приключенческие и музыкальные фильмы);

- четвертая группа – кинопроизведения, направленные против тоталитарного режима (Разлогов, 1990, с. 115).

В постсоветский период К.Э. Разлогов был уверен, что в 1990-х кинокритика существовала преимущественно в формах публицистики: «Она (как и печатное слово в целом) перестала восприниматься как рупор идеологии и стала выражением частной или (реже) групповой позиции. Реже, потому что кино… редко становится объектом политических распрей. … В методологическом отношении постсоветская критика одновременно пестра и традиционна. Сбросив «ослиную шкуру» марксизма-ленинизма…, критика вернулась к описательности, публицистике (в контексте политического плюрализма), эстетизму… Новым словом стал критический эксгибиционизм, сделавший некоторые работы более читабельными и забавными, но еще более удаливший их от какого бы то ни было кинопроцесса. … Критика продолжает быть невостребованной, теперь уже и властями тоже. Она никак не влияет ни на общественное мнение, ни на репертуар и посещаемость кинотеатров, ни даже на приоритеты сообщества кинематографистов, будь то распределение государственного финансирования или премии «Ника» и т.п. Кинокритика остается вещью в себе, существующей преимущественно для самоудовлетворения (критика), поэтому самочувствие каждого из нас зависит от того, насколько хорошо удалось устроиться тому или иному» (Разлогов, 1995: 55).

Здесь можно отметить, что указанные выше тенденции, столь зорко отмеченные К.Э. Разлоговым выше, продолжали и продолжают доминировать в российской кинокритике и в XXI веке.

Анализируя аспекты взаимодействия кинематографа и телевидения, К.Э. Разлогов аргументировано утверждал, что на российском ТВ «как и следовало ожидать, изобилие выдающихся западных лент вскоре прекратилось. Фильмы закупались «пакетами», где на два-три шедевра приходились тонны макулатуры…» (Разлогов, 1997: 46). Одной из ключевых причин «краха» зарубежного «барахла» на российском телевидении 1990-х, по мнению К.Э. Разлогова, было появление телеканала НТВ с контентом, отражающего четкую опору на политические сообщения и качественное кино того временного разреза и приходом «новой» команды на ОРТ.

Весьма доказательно К.Э. Разлогов раскрывал наличие тенденции «возврата в прошлое отечественное кино», характеризующейся тем, что «наибольшей популярностью пользуются уже известные произведения минувших десятилетий, в первую очередь. Конечно, отечественные (Гайдай здесь был и остается абсолютным чемпионом), а из зарубежных – былые чемпионы нашего проката (Фантомасы и Анжелики)».

Кроме того, автор акцентировал внимание читателей на том, что «о кино на российском телевидении хотя и говорили, но в телепередачах оно фигурировало «почти исключительно как элемент рекламы, скандальной хроники или шоу-бизнеса. Оно вписывалось во «внекультурный» контекст. … Ведь не случайно из сетки вещания были постепенно вытеснены программы, ставившие перед собой задачу «окультуривания» демонстрации фильмов: «Музей кино», «Век кино», «Киномарафон»… Так вид искусства, произведения которого поддаются телевизионной ретрансляции полностью и с минимальными искажениями, более того, составляют значительную часть репертуара, целенаправленно лишается статуса художественной ценности. … Нынешний кризис кинопоказа на телевидении — также своеобразная расплата за вывод кино за рамки культуры» (Разлогов, 1997: 47).

Таким образом, по мысли К.Э. Разлогова, весьма показательно, что «размножение программ о кино на всех каналах шло параллельно исчезновению последнего в классическом кинотеатральном варианте из культурной практики основной массы населения. Нынешний кризис кинопоказа на телевидении – также своеобразная расплата за вывод кино за рамки культуры» (Разлогов, 1997: 47). В этой связи кинопоказ оставался во внекультурном контексте, поскольку программы просветительского и культурного сегмента, как правило, не включали в себя различного рода размышления о кинопроцессе. Значительная часть кинопроизведений, которая поддавалась телевизионной ретрансляции, целенаправленно лишалась художественной ценностной ориентации.

Рассматривая аудиовизуальный процесс в историческом разрезе всего периода

своего существования, К.Э. Разлогов полагал, что отечественный кинопоказ на ТВ в 1990-х проделал путь от «потока шедевров к потоку барахла», и данное обстоятельство было детерминировано несколькими причинами:

- отечественное кино для телевидения (за исключением некоторых качественных произведений 70-х годов), перестало занимать выгодную позицию;
- отсутствие на экранах «новых» зарубежных кинокартин;
- отсутствие в советской кинокритике технологии определения выдающихся кинопроизведений в потоке телевизионных программ.

Спустя несколько лет К.Э. Разлогов продолжил свои размышления в контексте проблематики кинопоказа и спектра кинопродукции, анализируя наступление в истории советского кинопоказа нового этапа, связанного с «господством» на телевизионных экранах сериалов и отдельных телефильмов. Согласно мнению киноведа, национальный кинематограф переживал в ту пору трудности из-за доминирования американской кинопродукции на телевизионных экранах. Однако, телевизионные сериалы и фильмы становились все более популярными, и несмотря на то, что отечественная индустрия на рубеже XXI века не достигла высокого уровня прибыльности, произошло своего рода возрождение профессии кинематографиста, и возникла тенденция «защиты национальной культуры» (Разлогов, 2001: 95).

Итак, центральной темой теоретических научных исследований киноведа и культуролога К.Э. Разлогова на протяжении всего профессионального пути были методологические проблемы киноведения, такие как анализ теоретического наследия советского кино, режиссуры, кинодраматургии, жанров, специфики кино и телевидения. В своих публикациях он неоднократно указывал на необходимость целостного изучения кинематографа, о детерминации развития кинематографа политическими, экономическими, социокультурными факторами, характерными для того или иного исторического сегмента.

Вместе с тем, К.Э.Разлогов предпринял попытку взглянуть на кинопроцесс и в поколенческом разрезе. Так он доказательно отмечал, что в советском кинематографе осуществляли деятельность представители нескольких поколений:

- первое поколение, характерное для периода 1920-х и 1930-х годов (С. Эйзенштейн, Д. Вертов, Л. Кулешов, А. Довженко и др.). При этом из классиков далее (в 1940-х – 1950-х) сохранили влияние лишь те, кто успешно «перестроился» в 1930-е: Г. Козинцев и С. Герасимов из ФЭКсов, Г. Александров и И. Пырьев, С. Юткевич и М. Ромм… Эти люди вместе с чиновниками и партработниками определяли, что такое хорошо и что такое плохо на экране, давали (или не давали) путевку в жизнь молодым. … Они (потом их постепенно сменили дебютировавшие в режиссуре в 1950-х Г. Чухрай, С. Бондарчук, Ю. Озеров, Л. Кулиджанов и др.) определяли «правила игры» в кинематографе вплоть до середины 1980-х годов (Разлогов, 2002: 83);
- второе поколение, «пятидесяти — шестидесятилетние (А. Герман, А. Кончаловский, К. Муратова, Н. Михалков, С. Соловьев» (Разлогов, 2002: 84).
- третье поколение, связанное с появлением нового типа кинематографа, который К.Э. Разлогов назвал «новое русское кино» (период начала XXI века), к числу их представителей относились, «во-первых, потомки известных кинематографистов, во-вторых, люди, которые начали свою профессиональную деятельность как клипмейкеры… мастера, воспитанные не только кинематографическими просмотрами, но и … телевизионными (Ф. Бондарчук, Ф. Янковский, Е. Кончаловский и др.) (Разлогов, 2002: 85).

Анализ основных теоретических статей К.Э. Разлогова показывает, что они написаны на высоком профессиональном уровне, изобилуют кинематографическими терминами и не лишены выразительной художественной образности. Излагаемые им теоретические концепции подтверждаются четкой логикой изложения и последовательной аргументацией в опоре на первоисточники. При этом авторская позиция, оценка и отношение автора к предмету исследования явно прослеживаются в общем содержании и обобщающих выводах в каждой статье. В структурном плане статьи обычно выдержаны в научном стиле, имеют четкую структуру и достаточно большой объем.

Результаты контент-аналитического дискурса киноведческих позиций в

теоретических статьях К.Э. Разлогова на страницах журнала «Искусство кино» позволяют обозначить ряд выводов:

- теоретические киноведческие позиции К.Э. Разлогова в большей мере сводились к сюжетно-структурному анализу кинопроизведения, его жанрового своеобразия, специфики выразительных средств в историческом разрезе;

- контент некоторых статей киноведа отражал проблематику изучения советскими кинокритиками важнейших явлений истории и теории зарубежного кинематографа; подчеркивалась значимость разработки методологии, базирующейся на принципе историзма, позволяющей использовать данные новейшей истории, социологии, эстетики для исследования противоречивых вопросов, определяющих эволюцию западного киноискусства, ценность идейно-нравственного содержания советского киноискусства, а также единство сегмента идеологического и семиотических подходов, повышение идейно-теоретического уровня литературно-художественной критики;

- в текстах теоретических статей киноведа, написанных в советский период, прослеживалась идеология правящей коммунистической партии; автор неоднократно в своих публикациях обращался к идеологическим догмам, постановления ЦК КПСС, акцентируя внимание на анализе смыслового наполнения официальных документов и степени развития кинематографа в соответствии с установленными позициями;

- в период XXI века работы автора в значительной степени касались исследования исторической эволюции и проблемы кинопоказа на отечественных телевизионных экранах;

- в целом киноведческие труды К.Э. Разлогова были посвящены исследованию корреляционных связей и влияния политических и социокультурных трансформационных процессов на развитие кинематографа в контексте различных периодов истории.

Теоретические статьи киноведа С.И. Фрейлиха (1920-2005) в журнале «Искусство кино»

Одним из самых известных советских киноведов был доктор искусствоведения, профессор Семен Израилевич Фрейлих (1920-2005), член Союза писателей СССР, Союза кинематографистов СССР, заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат премии Союза кинематографистов СССР (1973, 1981), Государственной премии СССР за фильм «Михаил Ромм. Исповедь кинорежиссера» (1985), а также премии Гильдии киноведов и кинокритиков России (1999).

С.И. Фрейлих получил высшее образование в Московском институте истории, философии и литературы (МИФЛИ им. Н.Г. Чернышевского): он окончил филологический факультет накануне войны в 1941 году. Прошел Великую Отечественную войну разведчиком и закончил ее в Чехословакии, был награжден боевыми орденами и медалями. Свою литературную деятельность он начал еще в 1942 году, когда печатался во фронтовой газете. Впоследствии С.И. Фрейлих делился воспоминаниями о тяжелых военных годах своей молодости в форме очерков и рассказов о Великой Отечественной войне с читателями на страницах журнала «Искусство кино» в рубрике «Рассказы кинематографистов» (Фрейлих, 1965; Фрейлих, 1985): «Война дала кинематографистам-фронтовикам не только сюжеты, она сформировала их эстетические взгляды. И здесь мы можем говорить о духовном опыте народа, прошедшего через величайшую трагедию истории – Отечественную войну» (Фрейлих, 1985: 182).

После войны С.И. Фрейлих успешно закончил аспирантуру ВГИКа. С 1948 по 1954 год он посвятил себя научно-педагогической работе: вел сценарную мастерскую во ВГИКе. С 1962 по 1970 год читал «Основы кинодраматургии» на Высших курсах сценаристов и режиссеров. В 1957-1971 годах работал в Государственном институте истории искусств: старшим научным сотрудником, заведующим сектором кино, а также ответственным редактором ежегодника «Вопросы киноискусства». Кроме того, С.И. Фрейлих боролся за расширение массового кинопросвещения в народных университетах культуры и кино (Фрейлих, 1960). В 1964 году в АОН при ЦК КПСС защитил диссертацию на соискание ученой степени доктора искусствоведения по теме «Традиции и новаторство советского кино». С 1971 по 1980 год преподавал в Академии

общественных наук при ЦК КПСС.

С.И. Фрейлих посвятил свои основные теоретические работы по кинематографической проблематике, главным образом, профессиональным вопросам истории кино и кинодраматургии (основные работы были опубликованы в разное время в рубриках «Вопросы теории и история кино», «Теория, история, критика и публицистика», «Вопросы кинодраматургии», «Критический дневник», «Кинокритика, теория и история кино», «За рубежом», «Хроникально-документальное и научно-популярное кино», «Теория, история, кино, публицистика» на страницах журнала «Искусство кино»). Большинство его статей по вполне понятным причинам были написаны в русле идеологических и политических догматов того исторического периода СССР (Фрейлих, 1957; Фрейлих, 1971).

С.И. Фрейлих начал регулярно печататься в журнале «Искусство кино» в 1950-х. Его первой публикацией в журнале «Искусство кино» была статья «К проблеме языка в кинодраматургии» (Фрейлих, 1951), в которой киновед обратился к анализу специфики языка киносценария. По мнению автора, одна из главных задач его современников – теоретиков кино и кинокритиков – заключалась в том, чтобы систематически и глубоко обогащать накопленный опыт кинодраматургии как особого литературного жанра, а также изучать своеобразие ее выразительных средств, а именно, – язык киносценария, под которым он понимал речь героев и авторские описания, реплики и ремарки, благодаря которым создается полноценный художественный образ. При изучении языка сценария С.И. Фрейлих предлагал исходить из того, что, во-первых, сценарий – литературное произведение, что кинодраматургия на основе глубокой связи с действительностью развивается во взаимодействии с другими видами литературы, обогащаясь их огромным опытом словесного описания; во-вторых, сценарий – особый вид литературы, слово в нем должно употребляться с ясным представлением не только о том, что роднит сценарий с пьесой театральной и с беллетристикой, но и о том, что его отличает от них (Фрейлих, 1951: 11).

Сравнивая такие жанры литературы как сценарий, проза и драма, С.И. Фрейлих подчеркивал, что киносценарий призван раскрыть перед читателем или зрителем события в их непосредственном свершении, и это непосредственное действие, происходящее в настоящем времени, отличает сценарий от прозы: «Прозе свойственен эпический строй, сценарию – драматический» (Фрейлих, 1951: 11). И в этом смысле киносценарий сближается с пьесой, где образ героя создается не описательными средствами, а раскрывается через его поведение и поступки.

Рассуждая о роли и значении ремарки в киносценарии, киновед обосновал ее важность как для режиссера и оператора, так и для актера. Кинодраматические ремарки, по мнению С.И. Фрейлиха, помогают оператору создавать верное изображение описанной в сценарии сцены, тем самым развивая драматургию фильма. Актеру же ремарка «подсказывает», например, как произнести ту или иную реплику, а также как вести себя перед камерой до и после реплики в сцене. «Если содержание ремарки может сниматься оператором, играться актером, ставиться режиссером, она будет удовлетворять и читателя, она будет и читаться, т.е. образ в сценарии будет создаваться не схематично, не пересказываться, а рисоваться словом и бесконечными возможностями, которое дает оно кинодраматургу» (Фрейлих, 1951: 13). Поэтому С.И. Фрейлих всегда призывал своих коллег по цеху совершенствовать язык сценария, т.к. это неразрывно связано с ростом их профессионального мастерства в кинодраматургии.

Совершенствование языка сценария киновед считал задачей первостепенной важности для дальнейшего развития кинодраматургии и киноискусства в целом, поэтому неоднократно обращался к этой проблеме в своих теоретических статьях, в том числе на страницах журнала «Искусства кино». В своей статье «За большую сценарную литературу!» (Фрейлих, 1959) киновед утверждал, что литературный сценарий – это идейно-художественная основа фильма, а кинодраматургия – это основа киноискусства, во многом определяющая его уровень. Однако такая важная задача, по его мнению, как создание теории киносценария, не была предметом изучения его современников – ни критиков, ни историков кино.

С.И. Фрейлих подробно изложил в своей публикации процесс становления и развития киносценария как литературной формы, начиная с 1920-х годов. Процесс

превращения первоначального сценария-схемы в произведение, представляющее художественную ценность, происходил в органическом взаимодействии, с одной стороны, с развитием литературы и драматического искусства, с другой – с развитием экранного искусства (Фрейлих, 1959). При этом он подчеркивал, что сценарий станет законченным литературным произведением только при условии, что он будет рассчитан на специфику экрана.

На примере известных документальных и художественных фильмов того времени, С.И. Фрейлих показал, каким образом развивались драматические принципы и режиссерские приемы в кино. Он предложил сделать предметом исследования творчество таких сценаристов-профессионалов 1920-х гг. как Н. Зархи, В. Туркин, К. Виноградская, Б. Леонидов, В. Шкловский, А. Довженко. Изучая образцы сценариев того периода (в частности, собрания сценариев советского кино, опубликованные в 1949-1951 годах), киновед пришел к заключению, что киносценарий как литературная форма окончательно сложился только в 1930-е годы: «два фактора помогли сценарию обрести себя и заговорить в полный голос: глубокое постижение жизни и глубокое постижение поэтики звукового экрана» (Фрейлих, 1959: 69).

В своих теоретических статьях киновед С.И. Фрейлих настаивал на комплексном подходе к изучению и анализу кинопроизведения. Подход к исследованию фильма как динамического процесса, включающего все звенья – от замысла к восприятию, должен был, по мнению киноведа, привести к интересным и полезным результатам в области теории и практики творчества (Фрейлих, 1968).

Рассуждая о специфике драматургии фильма, а также о взаимоотношениях сценариста и режиссера в процессе кинопроизводства, киновед был убежден, что конечный успех картины возможен только при условии, что и сценарист, и режиссер – самостоятельные художники. При этом драматургию фильма он определял следующим образом: 1) драматургия фильма – это жизненное содержание кинопроизведения, реальные противоречия, находящие отражение в драматургическом конфликте; 2) драматургия фильма – сценарные, кинодраматургические принципы выражения этого содержания; 3) драматургия фильма не исчерпывается сценарием, это более широкое понятие (Фрейлих, 1959: 78). Отсюда в драматургии фильма раскрывается взаимосвязь сценария и постановки фильма, взаимосвязь работы сценариста и режиссера кинопроизведения.

Развитие теории киносценария С.И. Фрейлих представлял себе в неразрывной связи с развитием советского киноискусства в русле социалистического реализма (Фрейлих, 1952). По мнению киноведа, «социалистический реализм требует многосторонности и полноты художественного изображения жизни во всей ее сложности, прежде всего богатства духовного облика человека» (Фрейлих, 1952: 60).

Еще одной важной темой исследования киноведа была проблема сюжета в киносценарии: «Емкость произведения определяется емкостью, глубиной его идейно-художественной основы – сюжета» (Фрейлих, 1952: 55). При этом сюжет трактовался им как история характера, в которой решается тема и сосредоточены все элементы, необходимые для композиции кинопроизведения, включая расширение драматургического конфликта, лежащего в основе сюжета: «подсказанный самой идеей сюжет служит в конечном итоге средством ее образного воплощения в произведении искусства, средством глубокого раскрытия драматургического конфликта, средством писать правду» (Фрейлих, 1952: 55).

В своих заметках С.И. Фрейлих настаивал на конкретном знании жизни кинодраматургом, отраженном в киносценарии: «взяться за тему без достаточного знания конкретного жизненного материала, быта и всего разнообразия условий жизни героев, значит только снизить или даже скомпрометировать ее» (Фрейлих, 1952: 56). Не осталась без внимания и тема создания образа положительного героя в сценарии – образа нового советского человека, человека «идейной целеустремленности, высоких идеалов, порождающих постоянную активную деятельность, желание вмешаться в жизнь, превращать нашу землю в прекрасное общежитие человечества» (Фрейлих, 1952: 60).

Проблеме героя на советском экране С.И. Фрейлих посвятил целую серию статей в журнале «Искусство кино» (Фрейлих, 1957; 1970; 1974; 1980). Киновед считал, что характер героя в фильме должен проявляться через противоположность: «в этом смысл

трагической коллизии, в которой испытывает своего героя художник: познав пределы человеческих сил героя, художник утверждает в нем свой нравственный идеал» (Фрейлих, 1970: 86).

Все теории драматургии во многом связаны с трактовкой взаимодействия героя и обстоятельств, и создатель фильма как художник неизбежно, по мнению киноведа, раскрывает обстоятельства, формирующие характер героя, а также раскрывает природу человеческих взаимоотношений в фильме. Изучая подходы к изображению положительного героя в советском кино, С.И. Фрейлих был убежден, что режиссер не способен «сочинить» такого героя, если он не существует в действительности, а «стремление взять героя «готовым» всегда бесплодно, именно в таких случаях картины оказываются художественными иллюстрациями известных истин» (Фрейлих, 1970: 90).

Опираясь на гносеологические основы реалистического киноискусства, кинокритик полагал, что поле действия героя всегда «заряжено положительным или отрицательным зарядом» (Фрейлих, 1974: 66). При этом, проблема героя в фильме – это общественная и искусствоведческая проблема, поскольку многие теории кино по-разному трактуют образ героя на экране, и, по мнению автора, – в конечном счете – это разные подходы к трактовке человеческой личности (Фрейлих, 1980: 101).

В связи с этим, С.И. Фрейлих анализировал проблему исследовательской природы киноискусства, поскольку в исследовании человека как личности проявляется его аналитический характер, благодаря которому киноискусство способно открывать новое знание: «Эстетическое переживание, которое нам внушает произведение, всегда имеет нравственную подоплеку: сильное произведение способно не только дать нам новое представление о предмете, но и изменить нас самих» (Фрейлих, 1974: 66). Отсюда поле действия героя фильма – это всегда «наше сознание, ибо продолжением истинного действия является воздействие» (Фрейлих, 1974: 66).

Рассуждая о диалектике развития социалистического кино, С.И. Фрейлих подчеркивал, что оно предлагает свою концепцию личности, которая способна осознавать себя в историческом процессе и взять на себя ответственность за судьбу народа, т.е. судьба человеческая – это судьба народная, поэтому кульминации лучших советских кинокартин того времени, по мнению киноведа, были связаны с моментами, когда главный герой оказывался перед выбором и должен был принять трудное решение в своей жизни, эта внутренняя борьба играла важную роль в идейно-содержательной концепции всего фильма: «Чувственное и интеллектуальное начала никогда не достигают единства в человеке без борьбы. Человека можно лишить человеческого, не только бросив его в лапы естества и плоти, но и начисто лишив его их, то есть превратив его в идеологический автомат» (Фрейлих, 1978: 77).

В своей теоретической статье «Путь первооткрывателей» С.И. Фрейлих (Фрейлих, 1967) сделал экскурс в историю создания и развития советского кино, в частности, он рассмотрел классический период советского кино 1920-х – период становления социалистического киноискусства, когда создавались эпические кинокартины, отражавшие социально-исторические конфликты и изменения, а также камерные или бытовые кинопроизведения, связанные с изображением психологических конфликтов и личных переживаний человека. В этой связи речь шла преимущественно о фильмах С. Эйзенштейна. Именно новаторы кино этого периода, по глубокому убеждению, киноведа, открыли положительного героя в отечественном киноискусстве, активного, меняющего окружающую действительность и способного изменить себя самого. Кроме того, это было время выдающихся актерских образов.

Во многих своих теоретических статьях разных лет С.И. Фрейлих (Фрейлих, 1964; 1966; 1968; 1974; 1981; 1983) обращается к анализу кинематографического наследия С. Эйзенштейна. В частности, глубокий киноведческий анализ творчества С. Эйзенштейна представлен в теоретической статье С.И. Фрейлиха «Старый и новый Эйзенштейн» (Фрейлих, 1964), в которой киновед анализировал законы композиции известных кинопроизведений С. Эйзенштейна.

С.И. Фрейлих отмечал, что С. Эйнштейн рассматривал не только внутреннюю структуру кинопроизведения, взаимосвязь отдельных частей в ней, но и связь самого кинопроизведения с внешней объективной действительностью, частью которой это кинопроизведение становится. В этом С. Эйзенштейн видел «органичность частного

порядка, которая достигается, по его мнению, тем, что ритм и целостность произведения питаются ритмом и целостностью явлений природы» (Фрейлих, 1964: 22). При этом высшим проявлением подобной органичности С. Эйзенштейн считал патетическую композицию, вследствие чего он всегда тяготел к большим эпическим формам. Работая над композицией кинопроизведения С. Эйзенштейн как художник ставил перед собой следующие задачи: 1) композиция должна была выразить объективное содержание предмета; 2) композиция должна отражать отношение автора к предмету; 3) художник должен вовлечь зрителя в действие.

Рассуждая о специфике кино, С.И. Фрейлих обратил внимание на то, что взаимодействие времени и пространства в кино – это взаимодействие кадра и монтажа: «Кинематограф – сейсмограф истории, он чувствителен к ее глубоким толчкам, реагирует на ее сдвиги. Касаясь этого вопроса, Эйзенштейн прослеживает историю монтажного метода, отмечая в нем подъемы и спады» (Фрейлих, 1964: 31). Киновед подчеркивал, что проблему метода в киноискусстве С. Эйзенштейн рассматривал в трех аспектах: кинематографический метод, свой собственный метод кинорежиссера и метод советского кино – социалистический реализм. При этом в его рассуждении о методе присутствует постоянная тема единства: единство произведения, единство искусства, единство искусства и реальной действительности (Фрейлих, 1964).

В числе других эпических художников советского киноискусства С.И. Фрейлих часто упоминал в своих теоретических статьях В. Пудовкина и А. Довженко: «Эпос Довженко – лирический. Эпос Пудовкина – драматичен. Эйзенштейн публицистичен, эмоционально открыт, в области поэзии ему наиболее близок Маяковский. Эта открытость есть состояние пафоса – главная черта эйзенштейновских произведений» (Фрейлих, 1964: 23).

В статье «Жажда эпоса» (Фрейлих, 1974) киновед глубоко проанализировал жанровую специфику эпических произведений этих режиссеров, включая их кинематографические методы и приемы: «Эпос развился в роман в творчестве мастеров прозаического направления. Довженко до конца оставался поэтом; как и Эйнштейн, он обратился к трагедии как к новому источнику эпического» (Фрейлих, 1974: 49). При этом трагедия, сохранявшая масштаб эпопеи, «давала новый магический кристалл – глубинный человеческий характер, в котором сходились и разрешались противоречия жизни» (Фрейлих, 1974: 49).

В 1930-е годы в СССР начали печататься первые сборники киносценариев. Главным завоеванием 1930-х было появление новой социальной кинодрамы, предметом художественного воплощения в кино становились все более сложные явления общественной жизни. В этот период совершенствовались выразительные средства экранного искусства, продолжалось активное освоение языка кино. В военное время на первый план вышли кинохроника и документальное кино: советские кинооператоры оказались на фронте, многие из них погибли, оставив после себя исторические кадры, вошедшие в кинолетопись героической борьбы нашего народа против фашизма: «Война врывалась на экран, ломая представление о дозволенном и недозволенном в искусстве. Война подтвердила право искусства на трагедию, право на изображение ожесточения, смерти – вечной спутницы жизни, на изображение зла» (Фрейлих, 1967: 40).

В эпоху «оттепели» начался новый этап в развитии советского киноискусства, который ознаменовался расширением отечественного кинопроизводства, увеличением выпуска фильмов. В 1960-х в киноискусстве, по мнению киноведа, произошла своеобразная эволюция героя на советском экране: «фильмы тех лет вновь вернули нас к мысли, что в искусстве значительность героя зависит не от титула или звания, а того, глубоки ли и истинны его страсти. Оказалось, что простых людей нет» (Фрейлих, 1967: 41). При этом главная суть изменений, происшедших с кинообразом героя в искусстве, заключалась не в том, кого стали изображать, а как стали изображать. В кино изменилось понимание понятия «драматическое действие», что стало определять характер игры киноактеров: «изобразительное решение диктуется не внешними поводами, не фабулой, изображение само является содержанием, действием и потому в самом себе таит причины именно такого построения кадра и смены одного кадра другим» (Фрейлих, 1967: 41).

По мнению киноведа, общество в этот период нуждалось в активной личности, а искусство стремилось разгадать и показать эту личность, ее пафос и психологию поведения.

Изучая диалектику жанра, С.И. Фрейлих констатировал, что каждый этап истории кино характеризуется своей системой жанров, к примеру, в середине 1920-х господствующими жанрами кино были эпопея и психологическая драма. Поскольку жанры кино практически не существуют отдельно, но зависят друг от друга, образуя на каждом этапе развития кино определенную систему, то, по мнению киноведа, очень важно стараться увидеть момент перегруппировки жанров в кино, когда связи между ними подвижны и новая система только начинает складываться (Фрейлих, 1966). В самом жанре произведения всегда обнаруживается отношение кинорежиссера к изображаемому событию на экране, его взгляд на жизнь и его индивидуальность. Кинематографическая специфика жанра связана с тем, что искусство кино условно и поэтому оно не только по-своему формирует уже известные жанры, но и создает почву для появления новых жанров, и не только в кино (Фрейлих, 1966).

В своих киноведческих статьях С.И. Фрейлих анализировал кинопроизведения разных жанров советского кино (Фрейлих, 1956; 1958; 1960; 1962; 1965; 1967; 1975; 1985). В статье «Сквозь призму жанра» (Фрейлих, 1972) киновед глубоко проанализировал эволюцию жанров в киноискусстве, специфику «низких» и «высоких» жанров кино.

Разрабатывая теорию жанров кино, киновед в своих теоретических статьях пришел к проблеме стиля (Фрейлих, 1972; 1981; 1983). Он всегда подчеркивал историческое значение стиля: «система жанров – на каждом из этапов истории кино – определенная художественная система, которая есть не что иное, как стиль» (Фрейлих, 1966).

С.И. Фрейлиха интересовал стиль как историческая, эстетическая и кинематографическая проблема. Первоэлементом стиля в кино киновед считал кадр: «специфика кино состоит не в структуре кадра, а в движении кадра в кадр, то есть в монтаже» (Фрейлих, 1981: 92). Кроме того, стиль он трактовал не только как совокупность кинематографических приемов, органично выражающих смысл. Стиль, по мнению киноведа, несет в себе идею художественности, выступая своеобразным «критерием художественности» (Фрейлих, 1981: 94). Системное изучение стиля в кино С.И. Фрейлих предлагал осуществлять на разных концептуальных уровнях: 1) на уровне отдельного произведения; 2) на уровни биографии художника, обладающего индивидуальным стилем; 3) на уровне художественных направлений.

Рассуждая об индивидуальном стиле в киноискусстве, С.И. Фрейлих был убежден, что в любом кинопроизведении всегда живет личность самого художника – создателя фильма, а в единстве его взглядов и приемов обнаруживается его индивидуальный стиль: «Постоянство стиля режиссера происходит от необходимости выразить определенную тему. Тему – не в смысле фабульности, а в смысле сокровенности, то есть жизнеощущения» (Фрейлих, 1981: 99).

В результате контент-анализа основных теоретический статей ученого-киноведа, историка кино и кинокритика С.И. Фрейлиха, опубликованных в журнале «Искусство кино», мы пришли к следующим выводам:

- автор посвятил свои основные теоретические работы преимущественно профессиональным вопросам кинодраматургии и кинокритики, при этом большинство его публикаций были написаны в русле идеологических и политических догматов того или иного советского исторического периода; как автор ведущего профессионального советского журнала о кинематографии «Искусство кино», транслирующего в советскую эпоху идеологию правящей коммунистической партии тех лет, С.И. Фрейлих часто цитировал в своих публикациях К. Маркса, В.И. Ленина и И.В. Сталина, а также постановления ЦК ВКП(б); резко критиковал «буржуазное декадентское искусство» западного кино, отстаивая ценность идейно-нравственного содержания советского киноискусства;

- совершенствование теории стиля киновед считал задачей первостепенной важности для дальнейшего развития кинодраматургии и киноискусства в целом, поэтому неоднократно обращался к этой проблеме в своих теоретических статьях.

- теоретические статьи автора написаны на высоком профессиональном уровне, они не лишены выразительной художественной образности; излагаемые теоретические концепции подтверждаются четкой логикой изложения и последовательной аргументацией в опоре на первоисточники; авторская позиция и отношение автора к предмету исследования явно прослеживаются в общем содержании и обобщающих

выводах;

- совершенствование теории стиля С.И. Фрейлих считал задачей первостепенной важности для дальнейшего развития кинодраматургии и киноискусства в целом, поэтому неоднократно обращался к этой проблеме в своих теоретических статьях.

- в своих киноведческих статьях С.И. Фрейлих анализировал кинопроизведения разных жанров советского кино, кинематографическое наследие С. Эйзенштейна и других видных советских режиссеров.

- С.И. Фрейлих считал, что советское кино оказало большое влияние на мировую кинематографическую культуру, овладевая при этом всем богатством мировой культуры, с другой стороны.

Теоретические статьи киноведа Р.Н. Юренева (1912–2002) в журнале «Искусство кино»

Р.Н. Юренев – один из самых известных советских киноведов, педагог, сценарист, доктор искусствоведения (1962), родился в Витебске 13 апреля 1912 года и умер в 28 мая 2002 года в Москве.

Р.Н. Юренев был репортером в «Рабочей Газете», литературным сотрудником журнала «Экран», отв. секретарем журнала «Искусство кино» (1946), старшим научным сотрудником Института истории искусств АН СССР (с 1948), руководителем отдела истории советского кино в Научно-исследовательском институте теории и истории кино (с 1974), профессором кафедры киноведения ВГИКа (с 1963 по 2002). Р.Н. Юренев стал одним из организаторов Союза кинематографистов СССР, ему также принадлежит заслуга в создании секции кинокритики.

Подчеркнем, что наш исследовательский интерес, прежде всего, нацелен на анализ теоретических статей Р.Н. Юренева, опубликованных в журнале «Искусство кино», однако, рассматривая вклад киноведа в развитие советского экранного искусства, невозможно не акцентировать внимание на таких значимых трудах киноведа, как «Советская кинокомедия» (1964), «Новаторство и традиции советского кино» (1965), «Краткая история советского кино» (1979), «Очерки советского кино» (1956-1961) и др.

Многие работы Р.Н. Юренева были посвящены советскому киноискусству 1920-х годов. К примеру, в 1969 году классик советского кино Л.В. Кулешов (1899-1970) появился на экране в фильме режиссера С. Райтбурта «Эффект Кулешова», и Р.Н. Юренев увидел несомненное преимущество в том, что Лев Владимирович выступил здесь в главной роли: «Это сразу поднимает фильм на более высокую ступень: фильм становится не только монтажом документов, но и собственно искусствоведческим документом, первоисточником, автобиографией. И разговоры Кулешова со студентами, репетиция брехтовского «Галилея», наконец – неожиданное «черновое» обращение Кулешова к Райтбурту, стоявшему за аппаратом: «Хватит? Все снял?» – не только дают неповторимое ощущение живого общения с героем фильма, но и имеют несомненную искусствоведческую ценность» (Юренев, 1970: 86).

Однако далее Р.Н. Юренев выделил ряд существенных недостатков, которые, по его мнению, снизили содержательный контент фабулы в контексте понимания места Л.В. Кулешова в истории мирового кино и его вклада в киноискусство: «Заставив Кулешова говорить о своих фильмах, самого оценивать их значение, художественную ценность, связь со временем, авторы многое потеряли. Потеряли не только потому, что художник не всегда верно судит о себе, но и потому, что человеческая скромность не позволила Льву Владимировичу Кулешову и Александре Сергеевне Хохловой сказать все, что надо было сказать об их вкладе в киноискусство… Эффектный прием авторского самовысказывания обернулся своей противоположностью: автор о себе многого не сказал» (Юренев, 1970: 86-87).

Кроме того, значимый пробел, по мнению Р.Н. Юренева, – отсутствие упоминания о теоретических работах Л.В. Кулешова, и в этом заключается «привычная для нашего киноведения недооценка» (Юренев, 1970: 87), не представлен педагогический опыт, «не сказано что полвека Кулешов бился над разработкой методов обучения актеров и режиссеров кино» (Юренев, 1970: 89).

В итоге Р.Н. Юренев подчеркнул, что «фильм о Кулешове… сделан хорошо. В нем

много находок, со вкусом подобраны отрывки, трогательны и глубоки слова самого Мастера. Но его истинное значение для развития мирового кино, его полный дерзания и трагических испытаний путь, его открытия и заблуждения, его успехи и неудачи, наконец, его бессмертие в творчестве сотен учеников не раскрыты в достаточной мере. Поэтому – при всей талантливости фильма, при всей любви его авторов к своему герою – я уверен, что Кулешов достоин большего» (Юренев, 1970: 89).

В целом Р.Н. Юренев на страницах журнала «Искусство кино» выступал как историк и теоретик кино, определяя фундаментальные задачи и базовый контент истории киноискусства, обоснование проблемного поля, связи советского кино и социалистического реализма.

К примеру, отвечая оттепельным тенденциям в политике СССР, Р.Н. Юренев писал, что попытки «создать «теорию» бесконфликтных произведений принесли советскому кино немалый вред: они порождали произведения серые, вялые или приторно слащавые, лишенные жизненной правды» (Юренев, 1957: 29).

«Я работаю в кинокритике уже очень давно, – напоминал Р. Юренев, – и на своем опыте испытал все трудности и ошибки в развитии этого важного, нужного дела. Долгие годы руководители кинематографии говорили и писали о кинокритике только то, что её нет. В то же время они были склонны валить на «отсутствующих» критиков и теоретиков все неполадки и недостатки в производстве фильмов. Критиков не хотели слушать, им отказывали в праве иметь свое мнение и обязывали лишь разъяснять, популяризировать мнения, изреченные свыше. Такое положение, да еще в обстановке «малокартинья», когда в год выходило десять-пятнадцать довольно схожих между собой фильмов, делало творчество кинокритики практически почти что невозможным. После XX съезда КПСС обстановка резко изменилась. Бурное развитие кинематографии, появление множества новых молодых и талантливых художников, рост международного авторитета и влияния советского кино – все это предоставило кинокритикам широчайшее ноле деятельности, сделало наш труд уважаемым и необходимым и напомнило об особой ответственности перед народом. И надо сказать, что об этой ответственности не все мы и не всегда помним» (Юренев, 1963: 10-11).

Вместе с тем во многих статьях Р.Н. Юренева «красной линией» проходили стереотипные «партийные установки» о формализме, идеализме, социалистическом реализме и «буржуазных влияниях»: «Новые задачи, вставшие перед народом-победителем после войны, сводились к восстановлению и развитию народного хозяйства, к дальнейшему движению по социалистическому пути. Не все кинематографисты сразу правильно поняли эти задачи. В советском кино появились фильмы, для которых характерны дешевая развлекательность, поверхностное отношение к действительности, безыдейность. Центральный Комитет Коммунистической партии в ряде постановлений подверг произведения литературы, театра, музыки и кино, выразившие буржуазные влияния, суровой критике. Постановления ЦК по идеологическим вопросам помогли советскому киноискусству преодолеть многие существенные недостатки. … Нет, нелегко давались нам наши победы, не ровным, не гладким, не легким был наш с честью пройденный сорокалетний путь. На мастеров советского киноискусства оказывала разлагающее влияние буржуазная идеология. Метод социалистического реализма выковывался в борьбе с формализмом и натурализмом. Различные заблуждения и пережитки оставили свои следы во многих фильмах» (Юренев, 1957: 27, 32).

Более того, в первой половине 1960-х Р.Н. Юренев считал, что «изучение речи Н.С. Хрущева многому научит нас – критиков и теоретиков литературы и искусства. Неколебимая и страстная убежденность в плодотворности принципов социалистического реализма, умение точно и полно сформулировать задачи искусства в связи с задачами коммунистического строительства, с чаяниями и устремлениями советского народа, с политикой Коммунистической партии, открытое и безоговорочное осуждение всех и всяких отступлений от принципов идейности, народности и реализма и вместе с тем бесконечная доброжелательность, отеческая озабоченность, стремление помочь, поправить, ободрить – все эти поучительные особенности речи Н.С. Хрущева должны быть накрепко усвоены советской критикой. … Критикуя материалы фильма «Застава Ильича» Н.С. Хрущев без всяких околичностей потребовал от фильма идейной ясности и верности жизненной правде. Он помог авторам глубже осмыслить будущий фильм. Вот

такой прямоте, определенности и взыскательности нам надо учиться» (Юренев, 1963: 10-11).

И, разумеется, Р.Н. Юренев не забывал напомнить читателям журнала, что «коммунистическая партия последовательно и неоспоримо разбивала все идеалистические представления о независимости искусства от жизни, о мнимой свободе художников от политики, от социальной борьбы, беспощадно развенчивала тех художников, которые мнили себя «сверхчеловеками», витающими над социальными процессами, вне классовой борьбы» (Юренев, 1967: 1).

Существовавшая в журнале «Искусство кино» рубрика «Теория кино» в 1977 году сменилась на рубрику «Теория и история». В рамках этой рубрики была опубликована значительная по объему и наполненная подробностями статья Р.Н. Юренева «Под чужим небом», в которой взгляд читателей фокусировался на творческой поездке продолжительностью в три года по странам Европы и Америки С.М. Эйзенштейна и его соратников по кинематографическому цеху. Цель творческой командировка стало изучение техники зарубежного кинематографа (Юренев, 1977). Через несколько лет содержание данной статьи вошло в монографию Р.Н. Юренева о С.М. Эйзенштейне.

Знаковая дискуссия развернулась на страницах журнала во второй половине 1970-х годов, посвященная пятилетию со дня принятия Постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» от 25 января 1972 года.

Здесь Р.Н. Юренев высказал размышления о векторе направления, заданном курсом политики в контексте принятого Постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (25.01.1972), о полученных достижениях в области экранного искусства, о появлении плеяды молодых кинокритиков, тенденции, сводящейся к интеграции киноведения в изучении: зрителя на основе социологии и психологии; особенностей использования фильмов в учебном процессе, опираясь на педагогику в условиях реализации базовых конструктов идейного фронта.

Разумеется, что многие позиции Р.Н. Юренева сочетались с конструктами эстетики соцреалистического видения через призму идейной борьбы: «Молодая наука, посвященная киноискусству, является частью эстетики социалистического реализма и – еще шире – материалистического марксистско-ленинского мировоззрения». По мнению, Р.Н. Юренева, именно данное мировоззрение позволяет осуществлять эффективную идейную борьбу с различными воздействиями чужой идеологии, «с проявлениями модернистского отношения к искусству, с рецидивами национализма» (Юренев, 1977: 27).

Р.Н. Юренев категорически возражал против установления различных «уровней» в киноведении: «тематического, биографического, эстетического, хронологического, социологического, философского… У подлинного искусствоведа, желающего познать и описать развитие искусства, – отмечал Р.Н. Юренев, – все эти методы сливаются, чередуются, сосуществуют… Подлинный искусствовед знает, как эти компоненты соединять» (Юренев, 1976: 98).

Кроме того, киновед противостоял точке зрения о классификации кинокартин на элитарные и массовые произведения в контексте понимания процесса развития экранного искусства, потому, что «кино по природе своей – искусство массовое, даже самые элитарные, то есть сложные, экспериментальные, новаторские, трудно воспринимаемые произведения кино, как правило, приобретают массовость» (Юренев, 1976: 99).

Позиция Р.Н. Юренева сводилась к тому, что в работе над написанием истории кино важным подчеркнуть мировое значение советского киноискусства, при этом «единственно правильной основой для рассмотрения мирового кинопроцесса является ленинская концепция двух культур в одной национальной культуре (Юренев, 1976: 99).

В своих статьях Р.Н. Юренев обращался к вопросу о требованиях к профессии киноведа и кинокритика, о необходимых качествах и способностях, необходимых для оценки произведений искусства, утверждая, что «право на суждение, на оценку, на рекомендацию фильма зрителю критик приобретает тогда, когда он принципиален, благожелателен, объективен и требователен, отзывчив и строг, когда он бесконечно предан искусству. Критик обязан глубоко и тонко судить о произведениях искусства, быть доказательным и эмоциональным, не допускать ни слащавых славословий, ни злобы или ехидства. Он обязан любить и уважать художников, знать их жизнь их пути, пристрастия

и слабости, достоинства и недочеты, неповторимые индивидуальные черты. Критик обязан быть на уровне современных достижений философии, истории, социологии, политики, экономики, а также проблем и достижений искусствоведения других областей. И, наконец, критик должен быть патриотом – любить свой народа знать его чаяния, отстаивать его интересы, воспитывать его мировоззрение, возвышать его художественный вкус. Тогда критику можно будет с полным основанием называть совестью искусства» (Юренев, 1977: 28).

Через пять лет Р.Н. Юренев вернулся к данной теме, отмечая, что «нужно ощущать себя солдатом, сражающимся на фронте мыслей, чувств, идеологии. Нужно иметь мужество выносить суждение о результатах труда большого коллектива одаренных и самоотверженных художников, нужно нести ответственность за свое искусство перед зрителями, читателями, перед народом» (Юренев, 1982: 57).

Рассматривая некоторые аспекты взаимодействия кино и телевидения, Р.Н. Юренев приходил к выводу, что «кино – искусство самое молодое, основанное на меняющейся, совершенствующейся технике. Сравните люмьеровский аппарат с черно-белой малочувствительной пленкой с современной синхронной камерой, заряженной многослойной цветной широкоформатной пленкой, и вы не удивитесь, что сегодня и этот современный аппарат сменяется телевизионной электроникой. Л. Козлов попытался нащупать принципиальную разницу между зрелищем кинематографическим и телевизионным на примере устарелости ранних комедий Чаплина, якобы раскрытой телевидением. Не могу с этим согласиться. Для меня Чаплин не устарел. А если кое-что и устарело, то это заметно и на большом экране. Касается это и других режиссеров. Некоторые элементы фильмов стареют. А кое-что и возрождается вновь по прошествии времени, на новом этапе» (Юренев, 1983: 111).

Рассматривая контекст значимости взаимодействия советских киноведов с зарубежными теоретиками и деятелями истории и теории кино Р.Н. Юренев в 1980-е годы выражал четкую позицию относительно колоссального значения развития мирового киноискусства: «Развитие киноведения в наших национальных республиках, а также связи советских киноведов с социалистическими и прогрессивными зарубежными коллегами я считаю необходимым условием развития нашего общего дела. … Постоянное прибавление новых имен в киноведении так же необходимо и радостно, как неоскудение новых волн в нашей многонациональной режиссуре, драматургии, актерском искусстве. И с ростом молодежи будет обновляться и расширяться проблематика их творчества» (Юренев, 1982: 61-62).

В течение ряда многих лет Р.Н. Юренев исследовал особенности комедийного жанра, подчеркивая, что «теория комических несоответствий не является всеобъемлющей, исчерпывающей. Смех может вызвать и тонкая игра ума и состояние радостной веселости, основанной на ощущении свободы, гармонии, правоты. Но все же, чтобы осознать и объяснить возникновение смеха, лучше всего искать несоответствия. Несоответствия формы и содержания, чувства и его проявления, намерений и достигнутых результатов. Несоответствия цели и способа ее достижения, действия – обстоятельствам, в которых оно производится, внутреннего состояния и внешнего вида. Несоответствия, которые вскрывают противоречия между новым и старым, добрым и злым, умным и глупым, полезным и вредным, прекрасным и уродливым, возвышенным и низким. Несоответствия, которые вскрывают отклонения от норм: люди слишком большие и слишком малые, слишком тучные и слишком тощие, люди рассеянные, неловкие, полураздетые, неряшливые, испачканные» (Юренев, 1961: 126).

Кроме того, Р.Н. Юренев утверждал, что «смешное и комическое не одно и то же. Различие между ними тонко, не всегда ощутимо, но, тем не менее, существенно, особенно для искусства. Смех может быть вызван не только комическими несоответствиями, но и иными способами: от радости (например, при встрече друзей) до щекотки. Смех может быть вызван вином, наркотиками, веселящим газом, наконец, просто чувством физического удовольствия, сытости, тепла, здоровья. Это делает возможным рассматривать смех как физиологическое состояние. … Понятие смешного шире понятия комического. Но комическое выше смешного. Комическое вызывает смех через мысли и эмоции. … Смешное – категория психологическая, комическое – эстетическая категория, наряду с трагическим, прекрасным, возвышенным. Смешное может и не иметь

воспитательных функций, комическое их имеет. Смешное может и не иметь социальной окраски. Комическое всегда социально» (Юренев, 1961: 126).

В свою очередь, киновед акцентировал внимание читателей и на раскрытии сущностных характеристик контента концепта «сатира» и «юмор», имеющих разное понимание. «Сатира побуждает нас смеяться над комедийным персонажем, вызывает чувство превосходства над ним. Юмор побуждает нас смеяться вместе с комедийным героем, порой вызывая желание даже подражать ему» (Юренев, 1961: 128).

Придерживаясь «оттепельных» позиций, Р.Н. Юренев отмечал, что «противники сатиры рассуждают примерно так: острые, достойные сатирического изображения противоречия общества носят классовый характер и с победой социализма отмирают. Следовательно, отмирает и сатира, уступая место радостным, утверждающим комедиям – феерии, водевилю, карнавалу, более соответствующим счастливым настроениям, гармоническому мироощущению людей социалистического и коммунистического общества. Но ведь рассуждая так, можно прийти к выводу об остановке движения, о прекращении развития человеческого общества... Неужели можно представить себе остановившееся общество, лишенное борьбы, лишенное конфликтов? Какая страшная, мертвенная картина! Какой объект для сатирического творчества!» (Юренев, 1961: 131).

В теоретической статье «Механика смешного», опубликованной в 1964 году, Р.Н. Юренев снова обращал взгляд читателей к жанру комедии: «Справедливо ратуя за идейность, содержательность нашей кинокомедии, многие критики обрушиваются на лирические, юмористические произведения, почитая их бездумными, украшательскими, лакировочными, отказывая им в воспитательном и познавательном значении. Неверно это. Бесконфликтность, бодрячество, лакировка действительно свойственны некоторым нашим лирическим комедиям, но это их болезни, а не сущность. Сущностью же светлой, лирической комедии является радость жизни, утверждение и воспевание того нового, доброго, счастливого, что порождает жизнь, чего с каждым днем становится больше и больше. … Но еще более неправы те критики, которые считают, что с развитием социалистического общества будет отмирать сатира, что с ликвидацией классов, эксплуатации, войн исчезнет и необходимость в острой, бичующей, злой сатире, в разоблачении, в уничтожении зла средствами искусства. Маниловщина это. Непонимание законов развития жизни» (Юренев, 1964: 93).

Итак, анализ теоретических статей киноведа Р.Н. Юренева в журнале «Искусство кино» в историческом контексте отечественного киноведения позволяет выделить научные проблемы, концептуальные основания, логику контента его работ. Основные векторы исследовательских изысканий Р.Н. Юренева можно определить по нескольким направлениям:

- размышления, опирающиеся на Постановления ЦК КПСС, посвященные киноискусству; отстаивание единого сегмента идеологического и профессионального подхода по отношению к киноискусству («Великий Октябрь и революционное новаторство советского киноискусства», «Киноискусство социализма и мировой кинопроцесс», «Всегда с народом» и т.д.).
- «оттепельные» линии, отстаивающие социалистический реализм в кинематографе («Всегда с народом», «Дело критика», «Труд критика», «Кинематограф о науке: каким ему быть» и т.д.);
- анализ методологических и профессиональных проблем (осмысление теоретического наследия классиков советского кино, теории режиссуры, жанров, специфики телевидения, методологического инструментария, профессиональных требований к кинокритикам («Дело критика», «Труд критика», «Методологические проблемы советского киноведения», «Под чужим небом», «Механика смешного» и т.д.);
- анализ тенденций интеграции киноведения в изучении зрителя на основе социологии и психологии.

Приложения

Приложение 1. Основные даты и события, имеющие отношение к историческому, политическому, экономическому, идеологическому, социокультурному и кинематографическому контексту, в котором осуществлялась публикация журнала «Искусство кино» в 1931-1941 годах

1931

Продолжение коллективизации и борьбы с так называемым «кулачеством» (активная фаза которой началась еще в 1929 году), сопровождавшейся сильнейшей летней засухой, что привело к значительному снижению валового сбора зерновых (694,8 млн. центнеров в 1931 против 835,4 млн. центнеров в 1930).

Январь: в результате объединения журналов «Кино и жизнь» (отв. редактор Я. Рудой) и «Кино и культура» (отв. редактор П. Бляхин) бывший политработник, журналист и организатор кинопроизводства В. Сутырин (1902-1985) назначен отв. редактором журнала «Пролетарское кино». С выпуска первого номера этого журнала ведет отсчет своей истории журнал «Искусство кино».

1 июня: премьера первого звукового фильма – «Путевка в жизнь» (режиссер Н. Экк), пользовавшегося большим успехом у зрителей.

Бывший чекист, а далее – организатор кинопроизводства С. Орелович (1902-1937) назначен директором «Совкино» / «Мосфильма».

Сентябрь: Общество друзей советского кино и фотографии – ОДСКФ (до июня 1930 года носившее название «Общество друзей советского кино» – ОДСК) реорганизовано в Общество «За пролетарское кино и фото» (ОЗПКФ), число членов которого достигло 110 тысяч.

Публикация антитроцкистской статьи И.В. Сталина в журнале «Пролетарская революция»: Сталин И.В. О некоторых вопросах истории большевизма // Пролетарская Революция. 1931. 6(113).

1932

Февраль: роспуск центрального совета общества «За пролетарское кино и фото».

23 апреля: Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». 23.04.1932.

Апрель: публикация статьи, резко критикующей Общество «За пролетарское кино и фото» (Евгенов С. Вывести ОЗПФК из тупика, перестроить работу сверху донизу // Пролетарское фото. 1932. № 4: 11-15).

14 июля: Постановление ВЦИК о ликвидации Общества «За пролетарское кино и фото» (ОЗПКФ).

Октябрь: один из бывших политических лидеров СССР — Л. Каменев (1883-1936) — исключён из партии за недоносительство в связи с делом «Союза марксистов-ленинцев» и отправлен в ссылку в Минусинск.

Декабрь: начало массового голода в СССР, вызванного коллективизацией и неурожаями.

1933

12 января: Объединённый пленум ЦК и ЦКК ВКП(б) принял решения о чистке партии и прекращении приёма в неё в 1933 году и об «антипартийной группировке» бывшего Народного комиссара снабжения РСФСР Н.Б. Эйсмонта (1991-1935), бывшего Народного комиссара внутренних дел РСФСР В.Н. Толмачёва (1887-1937) и др. На Объединённом пленуме ЦК и ЦКК ВКП(б) И.В. Сталин объявил о ликвидации кулачества и победе социалистических отношений в деревне.

Январь-март: продолжение массового голода в СССР, вызванного коллективизацией и неурожаями.

Январь: журнал «Пролетарское кино» переименован в «Советское кино» (данное переименование, скорее всего было связано с тем, что Власть взяла курс на единство «всего советского народа», без былого идеологического акцента на диктатуре пролетариата).

11 февраля: Постановление Совнаркома СССР «Об организации Главного управления кино-фотопромышленности при СНК Союза ССР» (ГУКФ). Б. Шумяцкий (1886-1938) назначен начальником Главного управления кинофотопромышленности.

Ноябрь: бывший партийный функционер, отв. секретарь правления Ассоциации революционных кинематографистов (АРК), отв. редактор журнала «Кинофронт», руководитель сценарной мастерской «Совкино», зам. председателя правления Общества друзей советской кинематографии (ОДСК), член бюро киносекции Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП), зам. ответственного редактора газеты «Кино» К. Юков (1902-1938) назначен ответственным редактором журнала «Советское кино».

Декабрь: Л. Каменев (1883-1936) снова восстановлен в партии и назначен директором научного издательства «Academia».

26 декабря: арестован по делу «Украинской военной организации» театральный и кинорежиссер Л. Курбас (1887-1937).

1934

26 января — 10 февраля: XVII съезд ВКП(б).

10 июля: Постановление СНК СССР «Об образовании общесоюзного Народного комиссариата внутренних дел СССР» (НКВД). Постановлением предписывалось создание Особого совещания при НКВД СССР с правом внесудебного вынесения приговоров.

10 июля: чекист Г. Ягода (1891-1938) назначен Наркомом внутренних дел СССР.

17 августа – 1 сентября: Первый Всесоюзный съезд советских писателей.

9 октября: создание профсоюза кинофоторабoтников.

1 декабря: первый секретарь Ленинградского обкома ВКП(б), член Политбюро ЦК ВКП(б), секретарь ЦК ВКП(б) С.М. Киров (1886-1934) застрелен бывшим мелким комсомольским и партийным функционером Л.В. Николаевым (1904-1934).

1 декабря: Постановление Президиума ЦИК СССР «О внесении изменений в действующие уголовно-процессуальные кодексы союзных республик», которое давало право «следственным властям — вести дела обвиняемых в подготовке или совершении террористических актов ускоренным порядком. Судебным органам — не задерживать исполнение приговоров».

Декабрь: бывшие политические лидеры СССР Г. Зиновьев (1883-1936) и Л. Каменев (1883-1936) арестованы, исключёны из ВКП(б) и осуждёны по делу «Московского центра».

Декабрь: Б.Я. Бабицкий (1901-1938) назначается директором «Мосфильма», где он проработал вплоть до своего ареста и расстрела в 1937 году.

1935

8-13 января: Первое Всесоюзное совещание творческих работников советской кинематографии, где было принято решение о роспуске Ассоциации работников революционной кинематографии (АРРК).

21 февраля – 1 марта: Международный кинофестиваль в Москве.

Май-июль: начальник Главного управления кинофотопромышленности (ГУК) Б. Шумяцкий (1886-1938) и сопровождающая его группа кинематографистов совершают зарубежную командировку в Европу и США с целью перенять передовой опыт звуковой западной кинопромышленности.

16 декабря: ЦК ВКП(б) учредил Всесоюзный комитет по делам искусств.

1936

Январь 1936: журнал «Советское кино» переименован в «Искусство кино» (есть версия, что данное переименование было связано с тем, что Власть хотела подчеркнуть, что кинематограф отныне должен стать не развлечением даже и не средством политической агитации и пропаганды, а Искусством социалистического реализма на службе всего советского народа).

28 января: в редакционной статье газеты «Правда» (под названием «Сумбур вместо музыки») резкой критике подвергнута опера Д. Шостаковича (1906-1975) «Леди Макбет Мценского уезда».

Июнь: ликвидация студии «Межрабпомфильм» (на ее базе основан «Союздетфильм»).

4 июля: Постановление ЦК ВКП(б) «О педологических извращениях в системе наркомпросов».

19-24 августа: процесс «Антисоветского объединенного троцкистско-зиновьевского центра». Основные обвиняемые: 24 августа: Г. Зиновьев (1883-1936) и Л. Каменев (1883-1936), приговоренные 24 августа к исключительной мере наказания.

25 августа: Г. Зиновьев (1883-1936) и Л. Каменев (1883-1936) расстреляны.

26 сентября: партийный функционер Н. Ежов (1895-1940) назначен Народным комиссаром внутренних дел СССР.

25 ноября — 5 декабря: Съезд Советов СССР, на котором (5 декабря) была принята новая Конституция СССР, по которой высшим органом государственной власти СССР становился Верховный Совет СССР.

Бывший председатель Всесоюзного комитета по радиофикации и радиовещанию П.М. Керженцев (1881-1940) назначен главой Всесоюзного комитета по делам искусств, где проработал до 1938 года.

1937

23-30 января: процесс «Параллельного антисоветского троцкистского центра», на котором Военной коллегией Верховного Суда СССР были осуждены бывшие видные партийные и правительственные деятели: Н. Муралов (1877-1937), Г. Пятаков (1890-1937), К. Радек (1885-1939), Л. Серебряков (1888-1937), Г. Сокольников (1888-1939) и др.

27 февраля: арест видных партийных и правительственных деятелей: Н. Бухарина (1888-1938) и А. Рыкова (1881-1938).

28 марта: арест бывшего наркома внутренних дел Г. Ягоды (1891-1938).

8 апреля: арест бывшего первого заместителя директора «Ленфильма» по производственно-техническим вопросам Л. Кацнельсона (1895-1938) по обвинению в контрреволюционной деятельности.

27 мая: Б. Бабицкий (1901-1938) уволен с поста директора «Мосфильма».

Июнь: бывшая партийная функционерка С. Соколовская (1894-1938) назначена директором киностудии «Мосфильм».

Июнь: отв. редактором журнала «Искусство кино» назначен Н. Семенов (1902-1982), проработавший в данной должности до декабря 1937 года.

11 июня: процесс по «Делу антисоветской троцкистской военной организации» против бывших видных военачальников Красной армии. Обвиняемые: А. Корк (1887-1937), В. Примаков (1897-1937), В. Путна (1893-1937), М. Тухачевский (1893-1937), Б. Фельдман (1890-1937), И. Уборевич (1896-1937), Р. Эйдеман (1895-1937), И. Якир (1896-1937). Все они были расстреляны в ночь на 12 июня.

10 июля: арест по обвинению в шпионаже и диверсии бывшего директора фабрики «Совкино» (с 1934 года – «Ленфильм») А. Пиотровского (1898-1937).

17 июля: расстрел бывшего директора киностудии «Мосфильм» С. Ореловича (1902-1937).

18 июля: расстрел театрального и киноактера Н. Джанана (1892-1937), сыгравшего в фильмах «Хаз-пуш», «Две ночи» и др.

30 июля: издан Приказ НКВД № 00447 «Об операции по репрессированию бывших кулаков, уголовников и других антисоветских элементов».

3 августа: арестован заместитель директора «Мосфильма» А. Сливкин (1886—1938).

3 сентября: расстрел писателя и киносценариста Н. Борисова (1989-1937), автора сценариев фильмов «Укразия», «Герой матча» и др.

10 сентября: расстрел киносценариста, драматурга и поэта С. Третьякова (1892-1937), автора сценариев фильмов «Элисо», «Соль Сванетии» и др.

19 сентября: расстрел киноактрисы Я. Мирато (1898-1937), сыгравшей в фильмах «Загадочный мир», «Лунная красавица», «Княжна Лариса», «Молчи, грусть... молчи...», «Не для денег родившийся» и др.

23 сентября: расстрел режиссера и оператора документального кино И. Валентея (1895-1937).

27 сентября: расстрел театрального и киноактера Н. Надемского (1892-1937),

сыгравшего роли в фильмах «Беня Крик», «Ягодки любви», «Звенигора», «Арсенал», «Земля», «Иван», «Депутат Балтики», «Прометей» и др.

28 сентября: расстрел киносценариста В. Зазубрина (1895-1937) («Красный газ», «Избушка на Байкале»).

8 октября: арестован и далее осужден Военной коллегией Верховного суда СССР за «шпионаж» оператор фильмов «Веселые ребята» (1934) и «Цирк» (1936) В. Нильсен (1906-1938).

9 октября: театральный и кинорежиссер Л. Курбас (1887-1937) (постановщик фильмов «Вендетта», «Арсенальцы» и др.) приговорен Особой тройкой УНКВД к высшей мере наказания.

12 октября: арест (по обвинению в шпионаже и участии в контрреволюционной организации) директора киностудии «Мосфильм» С. Соколовской (1894-1938).

15 октября: расстрел театральной и киноактрисы П. Танаилиди (1891-1937), снимавшейся в фильмах «Исмет» и «Алмас».

29 октября: в газете «Советское искусство» публикуется разгромная статья под названием «Навести порядок в студии Мосфильм» (*Советское искусство*. 1937. 50(396): 6).

29 октября: расстрел писателя и киносценариста А. Вольного (1902-1937), автора сценариев фильмов «Солнечный поход», «Новая родина» и др.

31 октября: расстрел кинорежиссера Ф. Лопатинского (1899-1937), поставившего фильмы «Поединок», «Кармелюк» и др.

3 ноября: расстрел театрального и кинорежиссера Л. Курбаса (1887-1937).

14 ноября: расстрел писателя и киносценариста Д. Бузько (1890-1937), автора сценариев фильмов «Лесной зверь» (1925), «Тарас Шевченко» (1926) и др.

15 ноября: приговорен к расстрелу комиссией НКВД и Прокуратуры СССР бывший директор фабрики «Совкино» (с 1934 года – «Ленфильм») А. Пиотровский (1898-1937), приговор приведен в исполнение 21 ноября 1937 года.

16 декабря: арестован актер Д. Консовский (1907-1938), снимавшийся в фильмах «Мертвый дом», «Дезертир», «Изменник родины» и др.

22 декабря: арест (по обвинению в участии в террористической контрреволюционной троцкистской организации на «Мосфильме») бывшего директора «Мосфильма» Б. Бабицкого (1901-1938).

24 ноября: расстрел писателя и сценариста Н. Олейникова (1898-1937) (автора сценариев комедий «Разбудите Леночку», «Леночка и виноград» и др.); поэта и киносценариста В. Эрлих (1902-1937) (соавтора сценария фильма «Волочаевские дни»).

29 ноября: расстрел режиссера и сценариста Д. Марьяна (1892-1937), поставившего фильмы «Жизнь в руках», «Мечтатели» и «На Дальнем Востоке».

2 декабря: расстрел кинооператора Н. Юдина (1895-1937), снявшего фильмы «Мечтатели», «Осадное положение» и др.

3 декабря: расстрел кинооператора Н. Ефремова (1973-1937), снявшего фильмы «Капризы любви», «Дьявол», «Шведская спичка», «Опасный возраст», «Тайна высокой дамы» и многие др.

8 декабря: расстрел киносценариста Г. Шкрупия (1903-1937), автора сценариев фильмов «Синий пакет» и «Спартак».

15 декабря: расстрел киносценариста, писателя и журналиста А. Зорича (1899-1937), автора сценариев фильмов «Дон Диего и Пелагея», «Любовь», «Девушка спешит на свидание».

20 декабря: расстрел кинорежиссера Н. Дирина (1891-1937), постановщика фильмов «Мой сын», «А почему так?», «Веселая война»; кинооператора П. Чупятова (1883-1937), снявшего фильмы «На дальнем берегу», «Сторона лесная» и др.

23 декабря: арестован и далее осужден Военной коллегией Верховного суда СССР директор по обвинению в участии в контрреволюционной диверсионно-террористической организации директор студии № 2 художественных фильмов «Мосфильма» З. Даревский (1901-1938).

30 декабря: расстрел киносценариста, журналиста, главного редактора журналов «Журналист» и «Экран» А. Курса (1892-1937), автора сценариев фильмов «Ваша знакомая», «Великий утешитель» и др.

(1937): расстреляны киноактер П. Пирогов (1904-1937), снимавшийся в фильмах «Крестьяне», «За Советскую Родину» и др.; режиссер и сценарист П. Сворков (1891-1937), поставивший фильмы «Золотое дно», «Конец Журавлихи» и др.; режиссер и актер С. Ходжаев (1892-1937) (фильм «Перед рассветом»).

1938

Январь-сентябрь: журнал «Искусство кино» выпускается без указания фамилии ответственного редактора. В выходных данных этого периода фигурирует только редколлегия (без перечисления каких-либо фамилий).

5 января: актер Д. Консовский (1907-1938) приговорен к расстрелу.

7 января: Б. Шумяцкий (1886-1938) снят с должности начальника Главного управления кинематографии по решение Политбюро ЦК ВКП(б).

7 января: бывший сотрудник НКВД С. Дукельский (1892-1960) назначен начальником Главного управления кинематографии (ГУК) Комитета по делам искусств по решению Политбюро ЦК ВКП(б).

9 января: в газете «Правда» публикуется статья под названием «Что тормозит развитие советского кино» (Ермолаев Г. Что тормозит развитие советского кино // Правда. 9.01.1938. № 9 (7334): 4).

12 января: расстрел актера С. Шагайда (1896-1938), сыгравшего в фильмах «Аэроград», «Богатая невеста» и др.

18 января: арест (по обвинению в контрреволюционной деятельности и шпионаже) бывшего начальника Главного управления кинематографии Б. Шумяцкого (1886-1938).

20 января: расстрел оператора фильмов «Веселые ребята» (1934) и «Цирк» (1936) В. Нильсена (1906-1938).

29 января: расстрел оператора К. Бауэра (1880-1938), снявшего фильмы «Кумиры», «Песнь торжествующей любви» и др.

3 февраля: бывший отв. редактор журналов «Советское кино» и «Искусство кино» К. Юков (1902-1938) и бывший первый зам. начальника Главного управления кинофотопромышленности при СНК СССР и зам. председателя Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР Я. Чужин (1898-1938) арестованы по обвинению в участии в контрреволюционной организации и приговорёны к расстрелу.

15 февраля: незадолго до назначенной даты расстрела скончался актер Д. Консовский (1907-1938).

19 февраля: расстрелян сценарист и журналист И. Чубар (1897-1938).

28 февраля: расстрел киноактера Б. Шмидтсдорфа (1908-1938), сыгравшего в фильмах «Королевские матросы», «Ай-Гуль», «Борцы».

4 марта: расстрел кинооператора Д. Калюжного (1899-1938), снявшего фильмы «Ливень», «Кармелюк» и др.

2-13 марта: процесс антисоветского «право-троцкистского блока» в Военной коллегии Верховного Суда СССР. Основные обвиняемые: бывшие видные партийные и правительственные деятели — Н. Бухарин (1888-1938), А. Рыков (1881-1938), Н. Крестинский (1883-1938), Х. Раковский (1873-1941), бывший нарком внутренних дел Г. Ягода (1891-1938) и др.

10 марта: бывший директор «Мосфильма» Б. Бабицкий (1901-1938) приговорён Военной коллегией Верховного суда по обвинению в участии в контрреволюционной террористической организации к «высшей мере наказания» и в тот же день расстрелян. Расстрелян также один из бывших руководителей «Межрабпомфильма» Я. Зайцев.

10 марта: расстрел бывшего директора студии № 2 художественных фильмов «Мосфильма» З. Даревского (1901-1938).

15 марта: расстрел бывшего зам. директора «Мосфильма» А. Сливкина (1886-1938).

15 марта: расстрел бывших видных советских партийных и правительственных деятелей: Н. Бухарина (1888-1938), А. Рыкова (1881-1938), Н. Крестинского (1883-1938), Г. Ягоды (1891-1938) и др.

23 марта: Постановление Совнаркома СССР «Об улучшении организации производства кинокартин» от 23 марта 1938 года.

23 марта: Постановление Совнаркома СССР «Об образовании Комитета по делам кинематографии при Совете Народных Комиссаров Союза ССР».

18 апреля: расстрел кинооператора Ф. Зандберга (1907-1938), снявшего фильмы «Люблю ли тебя?», «Лунный камень» и др.

21 апреля: расстрел бывшего первого зам. начальника Главного управления кинофотопромышленности при СНК СССР и зам. председателя Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР Я. Чужина (1898-1938), режиссера и кинооператора документального кино В. Степанова (1895-1938).

8 мая: расстрел кинорежиссера, сценариста и художника Б. Шписа (1903-1938), поставившего фильмы «Мститель», «Инженер Гоф» и др.

18 мая: расстрел актера В. Портнова (1896-1938), снимавшегося в фильмах «Дом в сугробах», «Обломок империи», «Крестьяне» и др.; расстрел по приговору Выездной сессии Военной коллегии Верховного суда СССР бывшего первого заместителя директора «Ленфильма» по производственно-техническим вопросам Л. Кацнельсона (1895-1938).

31 мая: расстрел актера и сотрудника студии «Союздетфильм» И. Капралова (1891-1938), снимавшегося в фильмах «Слесарь и канцлер», «Сумка дипкурьера», «Две матери» и др.

3 июня: расстрел режиссера документального и научно-популярного кино Д. Де Марки (1902-1938).

29 июля: расстрел бывшего начальника Главного управления кинематографии Б. Шумяцкого (1886-1938).

22 августа: Л. Берия назначен первым заместителем народного комиссара внутренних дел СССР Н. И. Ежова.

26 августа: расстрел бывшего директора «Мосфильма» С. Соколовской (1894-1938).

28 августа: расстрел киноактрисы Г. Егоровой-Доленко (1898-1938), сыгравшей в фильмах «Груня Корнакова», «Зори Парижа» и др.

3 сентября: расстрел кинооператора-документалиста А. Тамма (1897-1938).

6 сентября: расстрел кинооператора-документалиста А. Далматова (1873-1938).

10 октября: расстрел театрального и киноактера П. Борисова (1990-1938), сыгравшего роли в фильмах «Звезда Олимпии», «Стелла Марис» и др.

22 октября: расстрел оператора документального и анимационного кино Г. Кноке (1898-1938).

30 октября: расстрел кинооператора-документалиста В. Буллы (1983-1938).

Октябрь: отв. редактором журнала «Искусство кино» назначен журналист А. Митлин (1902-1941).

7 ноября: расстрел бывшего отв. редактора журналов «Советское кино» и «Искусство кино» К. Юкова (1902-1938).

14 ноября: Постановление ЦК ВКП(б) «О постановке партийной пропаганды в связи с выпуском «Краткого курса истории ВКП(б)».

25 ноября: Л. Берия назначен наркомом внутренних дел СССР.

Ноябрь: расстрел актера и режиссера А.-М. Шариф-Заде (1892-1938), поставившего фильмы «Во имя бога» и «Игра в любовь» и др.

1939

9 февраля: расстрел киноактера А. Сафошина (1895-1939), сыгравшего в фильмах «Пленники моря», «Любовь Алены», «Девушка с Камчатки» и др.

10—21 марта: XVIII съезд ВКП(б).

10 апреля: арест бывшего Наркома Внутренних дел СССР Н. Ежова (1895-1940).

Июнь: начальник Главного управления кинематографии (ГУК) Комитета по делам искусств С. Дукельский (1892 –1960) назначен народным комиссаром морского флота СССР.

Июнь: бывший партийный функционер И. Большаков (1902-1980) назначен председателем Комитета по делам кинематографии при Совнаркоме СССР.

23 августа: заключён «Договор о ненападении между Германией и Советским Союзом».

31 августа: инсценированное нацистами нападение на немецкую радиостанцию в Гляйвице, что стало предлогом для нападения Германии на Польшу.

1 сентября: войска нацистской Германии вторглись в Польшу: начало второй мировой войны.

17 сентября: по договоренности с Германией Красная армия заняла восточные территории Польши, заселенные преимущественно украинским населением.

18 сентября: совместное советско-германское коммюнике, где сообщается, что задача советских и германских войск «состоит в том, чтобы восстановить в Польше порядок и спокойствие, нарушенное распадом Польского государства».

21 сентября: подписан советско-германский протокол о порядке выхода войск на окончательную демаркационную линию в Польше.

28 сентября: заключён Договор о дружбе и границе между СССР и Германией.

26 ноября: СССР заявил о провокации со стороны финских пограничников.

29 ноября: разрыв дипломатических отношений между СССР и Финляндией.

30 ноября: начало Советско-финляндской войны.

21 декабря: в СССР торжественно отмечено шестидесятилетие И. В. Сталина.

1940

27 января: расстрел писателя и киносценариста И. Бабеля (1887-1940), автора сценариев фильмов «Беня Крик», «Блуждающие звезды», «Одесса» и др.

2 февраля: расстрел театрального и кинорежиссера, актера, сценариста В. Мейерхольда (1874-1940), постановщика фильмов «Портрет Дориана Грея», «Сильный человек» (где он также выступил как актер), исполнителя одной из ролей в фильме «Белый орел».

4 или 6 февраля: расстрел бывшего Наркома Внутренних дел СССР (26.09.1936 — 24.11.1938) Н. Ежова (1895-1940).

12 марта: заключение мирного договора между СССР и Финляндией.

14 июня: оккупация Парижа немецкими войсками.

22 июня: французское правительство подписало перемирие с Германией.

3 августа: Верховный Совет СССР принял Литву в состав СССР.

5 августа: Верховный Совет СССР принял Латвию в состав СССР.

6 августа: Верховный Совет СССР принял Эстонию в состав СССР.

27 сентября: подписан Тройственный пакт о военно-экономическом союзе Германии, Италии и Японии.

1941 (первое полугодие)

22 июня: германские войска вторглись на территорию СССР. Начало Великой Отечественной войны.

Июль: временное прекращение (в связи с началом войны) выпуска журнала «Искусство кино».

1 сентября: гибель отв. редактор журнала «Искусство кино» А. Митлина (1902-1941) в результате ранения осколком немецкой бомбы.

Приложение 2. Основные даты и события, имеющие отношение к историческому, политическому, экономическому, идеологическому, социокультурному и кинематографическому контексту, в котором осуществлялась публикация журнала «Искусство кино» в 1945-1955 годах

1945

2 мая: взятие Берлина советскими войсками.

7 мая: подписан Акт о капитуляции Германии.

9 мая: окончание Великой Отечественной войны.

5 июня: подписание Декларации о взятии на себя верховной власти в Германии правительствами СССР, США, Великобритании и Франции.

24 июня: парад Победы в Москве на Красной площади.

26 июня: подписан устав Организации Объединённых Наций.

6 августа: американская атомная бомбардировка Хиросимы.

8 августа: СССР объявил о его вступлении в войну с Японией.

9 августа: американская атомная бомбардировка Нагасаки.

15 августа: Император Японии Хирохито объявил о капитуляции Японии.

20 августа: в СССР создан Специальный комитет по использованию атомной энергии под руководством Л.П. Берия.

18 сентября: объединённый комитет начальников штабов армии США принял директиву 1496/2 «Основы формирования военной политики», которая определила СССР как главного противника.

24 октября: Вступил в силу Устав ООН.

Октябрь: возобновление после четырехлетнего перерыва (июль 1941 – сентябрь 1945) выпуска журнала «Искусство кино».

14 декабря: объединённый комитет военного планирования США издал директиву № 432/Д с выводом о том, что единственное эффективное оружие против СССР — атомные бомбардировки. Предлагалось в случае конфликта сбросить 196 атомных бомб на 20 городов СССР.

29 декабря: Л. Берия освобождён от должности Народного комиссара внутренних дел.

1946

5 марта: Фултонская речь Уинстона Черчилля в Вестминстерском колледже.

19 марта: Л. Берия назначен зам. председателя Совета Министров СССР.

20 марта: Указ Президиума Верховного Совета СССР о создании Министерства кинематографии СССР. Министром кинематографии СССР назначен И. Большаков.

26 марта: начало регулярного вещания BBC на русском языке.

14 августа: Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград».

26 августа: Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению».

10 сентября: Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь».

14 сентября: Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О выписке и использовании иностранной литературы».

14-15 октября: Всесоюзное совещание работников художественной кинематографии.

16 декабря: Поставновление Совета Министров СССР № 2711 от 16 декабря 1946 года «О крупных недостатках в организации производства кинофильмов и массовых фактах разбазаривания и хищения государственных средств в киностудиях».

1947

17 февраля: создание в США русской редакции «Голоса Америки», вещающей на СССР.

12 марта: выдвижение Президентом США Г. Труменом задачи сдерживания продвижения коммунизма в Европе.

28 марта: Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О судах чести в министерствах

СССР и центральных ведомствах»: в каждом ведомстве предполагалось создание особого органа — «суда чести» для рассмотрения «антипатриотических, антигосударственных и антиобщественных поступков и действий, совершенных руководящими, оперативными и научными работниками министерств СССР и центральных ведомств, если эти проступки и действия не подлежат наказанию в уголовном порядке».

20 октября: В США начинаются слушания Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности на тему проникновению коммунистов в Голливуд.

1948

Январь: речь члена Политбюро ЦК ВКП(б) А.А. Жданова на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б).

10 февраля: Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) Об опере «Великая дружба» В. Мурадели.

21 июня: СССР начал блокаду Западного Берлина.

28 июня: антиюгославское заявление Коминформа.

31 августа: смерть члена Политбюро ЦК ВКП(б) А. Жданова (1896-1948).

20 ноября: секретное решение бюро Совета министров СССР о роспуске Еврейского антифашистского комитета.

1949

29 января: Публикация редакционной статьи «Об одной антипатриотической группе театральных критиков» в газете «Правда».

15 февраля: постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «Об антипартийных действиях члена ЦК ВКП(б) товарища Кузнецова А.А. и кандидатов в члены ЦК ВКП(б) тт. Родионова М.И. и Попкова П.С.». Начало «Ленинградского дела».

1 марта: в ЦК ВКП(б) разработан «План мероприятия по усилению антиамериканской пропаганды на ближайшее время».

3 марта: публикация в газете «Правда» статьи Министра кинематографии И. Большакова «Разгромить буржуазный космополитизм в киноискусстве».

5 марта: с поста председателя Госплана СССР снят Н. Вознесенский.

4 апреля: Подписание Североатлантического пакта НАТО.

24 апреля: СССР начал глушить русскоязычные радиопередачи Би-би-си.

11 мая: окончание СССР блокады Западного Берлина.

9 июня: Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О выпуске на экран заграничных кинофильмов из трофейного фонда».

29 августа: СССР провел первые испытания ядерной бомбы.

28 сентября: официальный разрыв отношений между СССР и Югославией.

21 декабря — в СССР торжественно отметили 70-летие И. В. Сталина.

1950

Февраль: заявление американского сенатора Дж. Маккарти о том, что располагает списком из 205 коммунистов, работающих в государственном аппарате США. Пик антикоммунистической эпохи «маккартизма».

20 июня: публикация статьи И. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания. Относительно марксизма в языкознании» («Правда». 20.06.1950).

25 июня: начало войны в Корее.

1951

23 июня: СССР на заседании ООН предложил начать переговоры о перемирии в Корейской войне.

1952

7 апреля: публикация в газете «Правда» редакционной статьи «Преодолеть отставание драматургии» («Правда». 7.04.1952).

28 августа: публикация в газете «Правда» редакционной статьи «К новому подъему советского киноискусства» («Правда». 28.08.1952).

4 сентября: публикация в «Литературной газете» редакционной статьи «Больше

хороших фильмов!» («Литературная газета», № 107 (2980): 1. 4.09.1952).

5—14 октября: XIX съезд КПСС: переименование ВКП(б) в КПСС. Л. Берия включён в Президиум ЦК КПСС, заменивший прежнее Политбюро, в Бюро Президиума ЦК КПСС.

1953

13 января: в Советском Союзе начались аресты по «делу врачей».

1 марта: начало вещания радиостанция «Освобождение от большевизма» («Освобождение»), которая с мая 1959 стала называться «Радио Свобода».

5 марта: смерть И. Сталина (1878-1953).

5 марта: совместное заседание Пленума ЦК КПСС, Совета Министров СССР, Президиума Верховного Совета СССР: Л. Берия назначен первым заместителем Председателя Совета Министров СССР и министром внутренних дел СССР.

14 марта: Пленум ЦК КПСС избрал Секретариат ЦК КПСС (Н. Хрущёв, С. Игнатьев, П. Поспелов, М. Суслов, Н. Шаталин).

15 марта: Верховный Совет СССР утвердил Г. Маленкова Председателем Совета Министров СССР.

15 марта: ликвидация Министерства кинематографии СССР (в соответствии с законом «О преобразовании Министерств СССР»): руководство кинематографией было передано в Министерство культуры СССР. Министром культуры СССР был назначен партийно-хозяйственный функционер П. Пономаренко (1902-1984).

27 марта: в СССР объявлена амнистия, в ходе которой освобождены около миллиона заключённых (в основном осужденных по уголовным делам).

3 апреля: прекращено «дело врачей».

3 мая: начало работы радиостанции «Немецкая волна».

19 июня: в США состоялась казнь супругов Розенбергов, обвиненных в шпионаже в пользу СССР.

26 июня: арест Министра внутренних дел СССР, первый зам. главы правительства СССР, члена Президиума ЦК КПСС Л. Берия.

2-7 июля: Пленум ЦК КПСС по делу Л. Берия.

23 июля: окончание войны в Корее.

5-8 августа: сессия Верховного Совета СССР, где Председатель Совета Министров СССР Г. Маленков заявил о новом экономическом курсе, предусматривающем приоритетное развитие лёгкой и пищевой промышленности, производства товаров народного потребления, сокращение бюджета военных программ.

29 августа: СССР провел испытания водородной бомбы.

3-7 сентября: Пленум ЦК КПСС по сельскому хозяйству: сельскохозяйственный налог было предложено уменьшить в 2,5 раза, увеличить размеры приусадебных участков колхозников, развивать колхозный рынок. Первым секретарём ЦК КПСС избран Н. Хрущёв.

21 сентября: Постановления Совета Министров СССР и ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию животноводства в стране и снижении норм обязательных поставок продуктов животноводства государству хозяйствами колхозников, рабочих и служащих», «О мерах по дальнейшему улучшению работы машинно-тракторных станций», «О мерах увеличения производства и заготовок картофеля и овощей в колхозах и совхозах в 1953—1955 гг.».

23 декабря: расстрел бывшего Министра внутренних дел СССР, первого зам. главы правительства СССР, члена Президиума ЦК КПСС Л. Берия (1899-1953).

1954

25 января: Постановление ЦК КПСС «О серьёзных недостатках в работе партийного и государственного аппарата».

23 февраля - 2 марта: Пленум ЦК КПСС. Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем увеличении производства зерна в стране и об освоении целинных и залежных земель» от 2 марта.

9 марта: директор Института философии Академии наук СССР Г. Александров (1908-1961) назначен министром культуры СССР.

27 марта: Постановление Совета Министров СССР и ЦК КПСС «Об увеличении

производства зерна в 1954—1955 гг. за счёт освоения целинных и залежных земель».

15-26 декабря: второй Всесоюзный съезд советских писателей.

Конец войны в Индокитае, длившейся с 1945 года.

1955

25-31 января: Пленум ЦК КПСС. Постановление «О тов. Маленкове Г.М.», которым он был освобожден от обязанностей Председателя Совета министров СССР.

8 февраля: назначение Н. Булганина на должность Председателя Совета министров СССР.

21 марта: Министр культуры СССР Г. Александров (1908-1961) освобожден от должности в связи с секс-скандалом, связанным с организацией «подпольного борделя», куда подчиненные министра заманивали студенток столичных вузов. Г. Александров был отправлен в «ссылку» в Минск, где он был назнчен зав. сектором диалектического и исторического материализма Института философии и права АН БССР.

21 марта: Министром культуры СССР назначен партийный деятель Н. Михайлов (1906-1982), занимавший этот пост до 4 мая 1960 года.

14 мая: Подписание пакта о военном Варшавском договоре, куда вошли восточно-европейские страны (кроме Югославии).

27 мая: выступление Н. Хрущева в Белграде, послужившее восстановлению межгосударственных отношения между СССР и Югославией.

18-23 июля: переговоры о разрядке международной напряженности между Н. Хрущевым и президентом США Д. Эйзенхауэром в Женеве.

9-13 сентября: установление дипломатических отношений между СССР и ФРГ.

20 сентября: подписание Договора между СССР и ГДР, определяющий статус советских войск на территории ГДР.

Приложение 3. Основные даты и события, имеющие отношение к историческому, политическому, экономическому, идеологическому, социокультурному и кинематографическому контексту, в котором осуществлялась публикация журнала «Искусство кино» в 1956-1968 годах

1956

14—25 февраля: XX съезд КПСС. Речь Н.С.Хрущева, разоблачающая «культ личности» И.В.Сталина.

17 апреля: роспуск Коминформа.

30 июня: публикация Постановления ЦК КПСС «О преодолении культа личности и его последствий».

23 октября – 9 ноября: антикоммунистическое восстание в Венгрии и подавление его советскими войсками.

30 октября – 22 декабря: Суэцкий кризис в Египте.

1957

12 января: подписан к печати первый номер возобновленного журнала «Советский экран», тираж этого двухнедельника составлял тогда 200 тыс. экз.

27 февраля: Всесоюзная конференция работников советской кинематографии, Москва.

13 мая: выступление Н. Хрущева на совещании писателей в ЦК КПСС.

19 мая: выступление Н. Хрущева на приеме писателей, художников, скульпторов и композиторов.

18—21 июня: заседание Президиума ЦК КПСС, на котором В. Молотов и Г. Маленков, недовольные курсом на десталинизацию, сделали неудавшуюся попытку лишить Н. Хрущева власти.

28-29 июня: первый пленум оргбюро Союза работников кинематографии СССР (председатель – И.А. Пырьев), Москва.

28 июля – 11 августа: Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве.

21 августа: испытание первой советской межконтинентальной баллистической ракеты, способной достичь территории США.

4 октября: СССР произвел запуск на орбиту первого в мире искусственного спутника Земли.

12-18 декабря: первая конференция кинематографистов социалистических стран (Прага).

1958

28 февраля – 4 марта: конференция работников советской кинематографии.

18 мая: присуждение фильму М. Калатозова (1903-1973) и С. Урусевского (1908-1974) «Летят журавли» главного приза Каннского фестиваля – «Золотая пальмовая ветвь».

28 мая: Постановление ЦК КПСС «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца».

16 июня – 4 июля: Всесоюзный кинофестиваль, Москва.

4 октября: Постановление ЦК КПСС «О записке отдела пропаганды и агитации ЦК КПСС по союзным республикам «О недостатках научно-атеистической пропаганды» от 4 октября 1958 года», обязавшее партийные, комсомольские и общественные организации развернуть наступление на «религиозные пережитки» в СССР.

23 октября: присуждение Нобелевской премии по литературе Борису Пастернаку («За значительные достижения в современной лирической поэзии, а также за продолжение традиций великого русского эпического романа» («Доктор Живаго»).

23 октября: Постановление Президиума ЦК КПСС «О клеветническом романе Б. Пастернака».

25 октября: собрание партийной группы Правления Союза писателей: Н. Грибачев (1910-1992), С. Герасимов (1906-1984), В. Инбер (1890-1972), Л. Ошанин (1912-1996), С. Михалков (1913-2009), С. Сартаков (1908-2005), М. Шагинян (1888-1982), А. Яшин (1913-1968) и др. потребовали после «всенародного обсуждения в печати» исключить Б. Пастернака (1890-1960) из Союза писателей СССР, лишить гражданства и выслать из

СССР.

27 октября: совместное заседание президиума правления Союза писателей СССР, бюро оргкомитета Союза писателей РСФСР и президиума правления Московского отделения Союза писателей РСФСР принимает решение об исключении Б. Пастернака из Союза писателей СССР (данное решение было поддержано участвовавшими в данном заседании В. Ажаевым (1915-1968), С. Антоновым (1915-1995), Г. Марковым (1911-1991), С. Михалковым (1913-2009), Г. Николаевой (1911-1963), В. Пановой (1905-1973), Н. Тихоновым (1896-1979), Ю. Смоличем (1900-1976), Л. Соболевым (1898-1971), Н. Чуковским (1904-1965) и др. писателями).

28 октября: Записка Отдела культуры ЦК КПСС об итогах обсуждения на собраниях писателей вопроса «О действиях члена Союза писателей СССР Б.Л. Пастернака, несовместимых со званием советского писателя», согласно которой к рекомендациям партийной группы писателей присоединились В. Ермилов (1904-1965), В. Кожевников (1909-1984), В. Кочетов (1912-1973) и др.

31 октября: Общемосковское собрание писателей под председательством С. Смирнова, на котором против романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» и присуждения ему Нобелевской премии выступили: С. Смирнов (1915-1976), С. Антонов (1915-1995), С. Баруздин (1926-1991), А. Безыменский (1898-1973), Л. Мартынов (1905-1980), Л. Ошанин (1912-1996), Б. Полевой (1908-1981), Б. Слуцкий (1919-1986), В. Солоухин (1924-1997), А. Софронов (1911-1990) и др.

2-12 декабря: вторая конференция кинематографистов социалистических стран (Синая, Румыния).

1959

1 января: на Кубе к власти приходят прокоммунистически настроенные революционеры.

27 января – 5 февраля 1959 года: XXI съезд КПСС.

11 – 26 апреля: Всесоюзный кинофестиваль, Киев.

24 июля – 4 сентября 1959: проведение американской выставки в Москве.

3-17 августа: Московский международный кинофестиваль. Главный приз: «Судьба человека» (СССР, режиссер Сергей Бондарчук).

15-27 сентября: переговоры Н. Хрущева и Д. Эйзенхауэра в США.

1960

16-19 февраля: Пленум оргкомитета союза работников советской кинематографии.

1 мая: в небе СССР сбит американский самолет-шпион.

4 мая: Освобожден от должности Министра культуры СССР Н. Михайлов (1906-1982). Министром культуры СССР назначена Е. Фурцева (1910-1974).

14-25 мая: Всесоюзный кинофестиваль, Минск.

18-23 мая: Третий съезд советских писателей.

30 мая: смерть писателя Б. Пастернака (1890-1960).

Июль: отзыв советских специалистов, работавших в КНР по программе международного сотрудничества в связи с ухудшением отношений между СССР и КНР.

17 августа: пленум Оргкомитета Союза работников советской кинематографии, на котором И. Пырьев (1901-1968) был лишен статуса председателя оргкомитета. Ему на смену пришел режиссер Л. Кулиджанов (1924-2002).

15-20 ноября: Третья международная конференция кинематографистов социалистических стран, София (Болгария).

1961

24 февраля: Постановление Совета министров СССР «О мерах по повышению материальной заинтересованности работников кино и киностудий в создании фильмов высокого идейно-художественного уровня».

8 апреля: Н. Хрущев направил ноту протеста президенту США Дж. Кеннеди против высадки антикастровского десанта на Кубе.

12 апреля: СССР вывел на околоземную орбиту первый в мире космический корабль с человеком на борту (космонавт Ю. Гагарин).

9-23 июля: Московский международный кинофестиваль. Главные призы: «Голый остров» (Япония, режиссер Кането Синдо) и «Чистое небо» (СССР, режиссер Григорий Чухрай).

13 августа: начало строительства Берлинской стены.

17-31 октября: XXII съезд КПСС, одобривший лозунг о том, к 1980 году в СССР будет построена база коммунизма и одобривший вторую волну десталинизации (в частности, последовал вынос тела И. Сталина из Мавзолея – 31 октября).

1962

6-9 февраля: Пленум оргкомитета союза работников советской кинематографии.

19 июля: Постановление ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии».

8 сентября: «Золотой лев св. Марка» на XXIII Международном кинофестивале в Венеции присужден фильму «Иваново детство» (режиссер А. Тарковский).

14 октября – 20 ноября: после начала установки советских ракет на Кубе США объявляют морскую блокаду острова. Начинается политически напряженный Карибский кризис, который заставляет СССР убрать ракеты с Кубы в обмен на обещание США отказаться от оккупации «Острова Свободы».

Ноябрь: публикация (одобренная Н. Хрущевым) повести А. Солженицына (1918-2008) «Один день из жизни Ивана Денисовича» в журнале «Новый мир» (№ 11, 1962), впервые напрямую отразившего тему сталинских лагерей.

1 декабря: визит Н. Хрущёв на выставку художников-авангардистов студии «Новая реальность» в Манеже (Москва), послуживший началом партийно-государственной кампании против формализма и абстракционизма.

17 декабря: встреча Н. Хрущева с творческой интеллигенцией в Доме приемов ЦК партии (Москва), на которой он вновь выступил против абстракционизма и прочих «буржуазных влияний».

1963

5 января: вышел первый номер еженедельника «Советское кино» (приложение к газете «Советская культура»).

7-8 марта: встреча Н. Хрущева, членов ЦК КПСС и правительства СССР с творческой интеллигенцией.

23 марта: Указ Президиума Верховного Совета СССР «Об образовании Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии». Председателем Госкино назначен А. Романов (1908-1998).

19 июня: СССР временно отменил глушение передач «Голоса Америки», «Би-Би-Си» и «Немецкой волны» на русском языке на территории СССР.

18-21 июня: Пленум ЦК КПСС, на котором подвергся критике фильм М. Хуциева «Застава Ильича» («Мне 20 лет»).

20 июня: заключение договора между СССР и США о создании «горячей» телефонной линии между Москвой и Вашингтоном.

21 июня: Постановление Пленума ЦК КПСС «Об очередных задачах идеологической работы партии».

25 июня: Ф. Ермаш (1923-2002) утвержден зав. сектором кино идеологического отдела ЦК КПСС.

7-21 июля: Московский международный кинофестиваль. Главный приз – «8½» (Италия-Франция, режиссер Федерико Феллини).

24 ноября: убийство президента США Дж. Кеннеди в Далласе.

1964

14 мая: опубликовано Постановление ЦК КПСС «О работе киностудии «Мосфильм».

2 августа: США начали войну во Вьетнаме.

31 июля – 8 августа: Всесоюзный кинофестиваль, Ленинград.

14 октября: Пленум ЦК КПСС освободил Н. Хрущева (1894-1971) от должности Первого секретаря ЦК КПСС и вывел его из состава Президиума ЦК. Первым секретарём ЦК КПСС в тот же день был избран Л. Брежнев (1906-1982).

15 октября: Указ Президиума Верховного Совета СССР Хрущёв об освобождении Н. Хрущева от должности главы правительства СССР.

1965

Январь: вышел в свет первый номер иллюстрированного рекламного ежемесячника «Спутник кинозрителя», тираж которого поначалу составлял 50 тыс. экземпляров.

5 апреля: СССР поставил Северному Вьетнаму ракетное вооружение.

5-20 июля: Московский международный кинофестиваль. Главный приз – «Война и мир» (СССР, режиссер Сергей Бондарчук) и « Двадцать часов» (Венгрия, режиссер Золтан Фабри).

9 октября: Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии переименован в Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР.

23-26 ноября: I съезд кинематографистов СССР. Во главе Союза кинематографистов СССР становится режиссер Л. Кулиджанов (1924-2002).

10 декабря: вручение Нобелевской премии по литературе М. Шолохову (1905-1984) за роман «Тихий Дон».

1966

29 марта — 8 апреля 1966 года: XXIII съезд КПСС. Переименование поста 1-го секретаря ЦК КПСС в Генерального секретаря ЦК КПСС, восстановление Политбюро ЦК вместо Президиума ЦК.

21-31 мая: Всесоюзный кинофестиваль, Киев.

20 июня – 1 июля: визит президента Франции генерала Де Голля в Москву.

6 октября: Франция вышла из военной организации НАТО.

Запрет на выход в кинопрокат наложен на фильмы «Андрей Рублев» (режиссер Андрей Тарковский) и «Скверный анекдот» (режиссеры Александр Алов и Владимир Наумов).

1967

21 апреля: Постановление Совета Министров СССР «Об экономических результатах работы предприятий и организаций Комитета по кинематографии за 1963-1966 гг.».

16 мая: А. Солженицын (1918-2008) распространил свое открытое письмо намеченному на конец мая IV съезду Союза советских писателей, в котором он выступает против цензуры и конфискации его архива.

22-27 мая: IV съезд писателей СССР, Москва.

5-10 июля: шестидневная война на Ближнем Востоке, разрыв дипломатических отношений Израиля и СССР.

14 августа: Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию общественных наук и повышению их роли в коммунистическом строительстве».

5-20 июля: Московский международный кинофестиваль. Главные призы – «Журналист» (СССР, режиссер Сергей Герасимов) и «Отец» (Венгрия, режиссер Иштван Сабо).

1968

4 января: первым секретарём ЦК коммунистической партии Чехословакии стал А. Дубчек (1921-1992), инициировавший реформы, направленные на либерализацию и демократизацию страны.

Апрель: руководство коммунистической партии Чехословакии начало программу реформ, предусматривающую курс на «идейный плюрализм» и «социализм с человеческим лицом».

9-10 апреля: Пленум ЦК КПСС. Доклад Генерального секретаря ЦК КПСС Л. Брежнева. Постановление ЦК КПСС «Об актуальных проблемах международного положения и о борьбе КПСС за сплоченность мирового коммунистического движения».

Май: массовые волнения во Франции, поводом для которых стало увольнение директора парижской синематеки. В волнениях, в частности, участвовала молодежь анархистской, троцкистской, маоистской и иных левых политических ориентаций.

Май – сентябрь: публикация на Западе романов А. Солженицына «В круге первом»

и «Раковый корпус».

18-27 мая: Всесоюзный кинофестиваль, Ленинград.

20 августа: СССР возобновил глушение передач «Голоса Америки» и других западных радиостанций на русском языке на территории СССР.

21 августа: вторжение советских войск в Чехословакию.

Запрет на выход в кинопрокат наложен на фильмы «Комиссар» (режиссер Александр Аскольдов), «Интервенция» (режиссер Геннадий Полока) и киноальманах «Начало неведомого века».

Приложение 4. Основные даты и события, имеющие отношение к историческому, политическому, экономическому, идеологическому, социокультурному и кинематографическому контексту, в котором осуществлялась публикация журнала «Искусство кино» в 1969-1985 годах

1969

7 января: Постановление секретариата ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографа, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара».

16 января: в Праге совершил акцию самосожжения в знак протеста против ввода в Чехословакию войск Варшавского договора студент Я. Палах (1948-1969).

20 января: победивший на выборах Р. Никсон (1913-1994) официально сменил Л. Джонсона (1908-1973) на посту президента США.

22 января: в Москве младший лейтенант В. Ильин совершил неудачное покушение на Генерального секретаря ЦК КПСС Л.И. Брежнева (1906-1982).

2-15 марта: советско-китайский пограничный вооруженный конфликт на острове Даманском.

15 апреля: Американская академия киноискусства присудила премию «Оскар» советскому фильму «Война и мир» (режиссер С. Бондарчук), как лучшему иностранному фильму года.

17 апреля: А. Дубчек (1921-1992) снят с поста первого секретаря Коммунистической партии Чехословакии. Новым первым секретарём избран Г. Гусак (1913-1991).

28 апреля: отставка президента Франции Шарля де Голля (1890-1970).

28 апреля: А. Дубчек избран председателем Национального собрания Чехословакии.

Май: Фильм «Андрей Рублев» (режиссер А. Тарковский) получил премию ФИПРЕССИ на Каннском международном кинофестивале.

Май: журнал «Коммунист» (№ 9 за 1969) опубликовал статью, направленную против фильма «Шестое июля» (сценарист М. Шатров, режиссер Ю. Карасик).

15 июня: Ж. Помпиду (1911-1974) избран президентом Франции.

7-22 июля: МКФ в Москве. Золотые призы: «Доживем до понедельника» (СССР, режиссер С. Ростоцкий), «Люсия» (Куба, режиссер У. Солас, «Серафино» (Италия-Франция, режиссер П. Джерми).

20-21 июля: Высадка американских астронавтов на Луне.

Август: в СССР торжественно отметили пятидесятилетие советского кинематографа.

25-26 сентября: Пленум Центрального комитета Коммунистической партии Чехословакии, снявший с государственных постов сторонников А. Дубчека, отменивший ряд принятых в июле-августе 1968 года решений чехословацкого руководства и Чрезвычайного XIV съезда Компартии Чехословакии.

15 октября: А. Дубчек лишен поста председателя Национального собрания Чехословакии.

4 ноября: А. Солженицын исключён из Союза писателей СССР.

17 ноября: по итогам проверки Комитета народного контроля директор киностудии «Мосфильм» В. Сурин (1906-1994) освобожден от занимаемой должности. Новым директором «Мосфильма» назначен Н. Сизов (1916-1996).

24 ноября: СССР и США ратифицировали Договор о нераспространении ядерного оружия.

1970

19 марта: открытое письмо академика А. Сахарова (1921-1989) с требованием демократизации СССР.

28 марта: Журнал «Огонек» публикует статью историка Н. Савинченко и А. Широкова «О фильме «Шестое июля», окончательно перечеркнувшую надежду на присуждение этой картине Ленинской премии.

22 апреля: СССР торжественно отпраздновал столетие со дня рождения В. Ленина (1870-1924).

12-22 мая: Всесоюзный кинофестиваль (Минск).

8 октября: писатель А. Солженицын (1918-2008) объявлен лауреатом Нобелевской премии по литературе.

15 октября: угон самолёта «Аэрофлота» из СССР В Турцию (угонщики и убийцы бортпроводницы Н. Курченко - отец и сын Бразинскасы).

24 октября: С. Альенде (1908-1973) избран президентом Чили.

13 декабря: повышение цен на мясо и другие продовольственные товары послужило началом к волнениям и отставке руководства страны в Польше.

17 декабря: кульминация рабочих протестов в Польше.

1971

30 марта — 9 апреля: XXIV съезд КПСС.

11-13 мая: II съезд кинематографистов СССР.

29 июня — 2 июля: Пятый съезд писателей СССР.

20 июля — 3 августа: МКФ в Москве. Золотые призы: «Белая птица с черной отметиной» (СССР, режиссер Ю. Ильенко), Признание комиссара полиции прокурору республики» (Италия, режиссер Д. Дамиани), «Сегодня жить, умереть завтра» (Япония, режиссер К. Синдо).

1972

21 января: Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике».

22-29 февраля: Всесоюзный кинофестиваль (Тбилиси).

2 августа: Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

4 августа: Указ Президиума Верховного Совета СССР о преобразовании Комитета по кинематографии при Совете министров СССР (Кинокомитет СССР) в союзно-республиканский Государственный комитет Совета министров СССР по кинематографии (Госкино СССР).

30 декабря: СССР торжественно отметил свое пятидесятилетие.

1973

Апрель: Всесоюзный кинофестиваль (Алма-Ата).

18-25 июня: визит Л. Брежнева в США, подписание ряда соглашений.

27 мая: СССР присоединился к Всемирной (Женевской) конвенции об авторском праве.

3 июля: открытие Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе (Хельсинки).

10-23 июля МКФ в Москве. Золотые призы: «Это сладкое слово — свобода!» (СССР, режиссер В. Жалакявичюс), «Любовь» (Болгария, режиссер Л. Стайков), «Оклахома, как она есть» (США, режиссёр С. Креймер).

29 августа: публикация в газете «Правда» открытого письма советских ученых, осуждающих антисоветские действия и выступления академика А.Д. Сахарова (1921-1989). Письмо подписали академики: Н.Г. Басов (1922-2001), Н.В. Белов (1891-1982), Н.Н. Боголюбов (1909-1992), А.Е. Браунштейн (1902-1986), А.П. Виноградов (1895-1975), С.В. Вонсовский (1910-1998), Б.М. Вул (1903-1985), Н.П. Дубинин (1907-1998), Н.М. Жаворонков (1907-1990), Б.М. Кедров (1903-1985), М.В. Келдыш (1911-1978), В.А. Котельников (1908-2005), Г.В. Курдюмов (1902-1996), А.А. Логунов (1926-2015), М.А. Марков (1908-1994), А.Н. Несмеянов (1899-1980), А.М. Обухов (1918-1989), Ю.А. Овчинников (1934-1988), А.И. Опарин (1894-1980), Б.Е. Патон (1918-2020), Б.Н. Петров (1913-1980), П.Н. Поспелов (1898-1979), А.М. Прохоров (1916-2002), О.А. Реутов (1920-1998), А.М. Румянцев (1905-1993), Л.И. Седов (1907-1999), Н.Н. Семенов (1896-1986), Д.В. Скобельцын (1892-1990), С.Л. Соболев (1908-1989), В.И. Спицын (1902-1988), В.Д. Тимаков (1905-1977), А.Н. Тихонов (1906-1993), В.М. Тучкевич (1904-1997), П.Н. Федосеев (1908-1990), И.М. Франк (1908-1990), А.Н. Фрумкин (1895-1976), Ю.Б. Харитон (1904-1996), М.Б. Храпченко (1904-1986), П.А. Черенков (1904-1990), В.А. Энгельгардт (1894-1984).

31 августа: публикация в газете «Правда» открытого письма советских писателей, осуждающих антисоветские действия и выступления академика А. Сахарова (1921-1989) и

писателя А. Солженицына (1918-2008). Письмо подписали: Ч. Айтматов (1928-2008), Ю. Бондарев (1924-2020), Р. Гамзатов (1923-2003), О. Гончар (1918-1995), Н. Грибачев (1910-1992), С. Залыгин (1913-2000), В. Катаев (1897-1986), В. Кожевников (1909-1984), Г. Марков (1911-1991), С. Михалков (1913-2009), С. Наровчатов (1919-1981), Б. Полевой (1908-1981), А. Салынский (1920-1993), С. Сартаков (1908-2005), К. Симонов (1915-1979), С. Смирнов (1915-1976), А. Софронов (1911-1990), М. Стельмах (1912-1983), А. Сурков (1899-1983), Н. Тихонов (1896-1979), К. Федин (1892-1977), А. Чаковский (1913-1994), М. Шолохов (1905-1984), С. Щипачев (1899-1980) и другие известные советские писатели.

3 сентября: публикация в газете «Правда» открытого письма советских композиторов, осуждающих антисоветские действия и выступления академика А. Сахарова (1921-1989). Письмо подписали: Д. Кабалевский (1904-1987), К. Караев (1918-1982), Г. Свиридов (1915-1998), С. Туликов (1914-2004), А. Хачатурян (1903-1978), Т. Хренников (1913-2007), Д. Шостакович (1906-1975), Р. Щедрин, А. Эшпай (1925-2015) и другие известные советские композиторы.

5 сентября: публикация в газете «Правда» открытого письма советских кинематографистов, осуждающих антисоветские действия и выступления академика А. Сахарова (1921-1989). Письмо подписали: Г. Александров (1903-1983), А. Алов (1923-1983), В. Артмане (1929-2008), С. Бондарчук (1920-1994), С. Герасимов (1906-1985), Е. Дзиган (1898-1981), С. Долидзе (1903-1983), М. Донской (1901-1981), В. Жалакявичус (1930-1996), А. Зархи (1908-1997), А. Згуриди (1904-1998), А. Караганов (1915-2007), Р. Кармен (1906-1978), Л. Кулиджанов (1924-2002), Т. Левчук (1912-1998), Е. Матвеев (1922-2003), А. Медведкин (1900-1989), В. Монахов (1922-1983), В. Наумов (1927-2021), Ю. Озеров (1921-2001), Ю. Райзман (1903-1994), Г. Рошаль (1898-1983), В. Тихонов (1928-2009), В. Санаев (1912-1996), И. Хейфиц (1905-1995), Д. Храбровицкий (1923-1980), Л. Чурсина, С. Юткевич (1904-1985).

10 сентября: временное прекращение глушения передач BBC, DW и «Голоса Америки» на территории СССР.

11 сентября: военный переворот в Чили. Президент С. Альенде (1908-1973) совершил самоубийство. Власть захватили военные во главе с генералом А. Пиночетом (1915-2006).

29 декабря: Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

Декабрь: в Париже опубликован первый том антисоветской/антикоммунистической книги А. Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ».

1974

4 января: Постановление секретариата ЦК КПСС «О разоблачении антисоветской кампании буржуазной пропаганды в связи с выходом книги Солженицына «Архипелаг Гулаг».

13 февраля: писатель А. Солженицын выслан из СССР.

12-19 апреля: Всесоюзный кинофестиваль (Баку).

19 мая: В. Жискар д'Эстен (1926-2020) избран президентом Франции.

3 июля: визит президента США Р.Никсона в СССР. Подписан договор об ограничении подземных ядерных испытаний

15-19 июля: стыковка космических кораблей «Союз» и «Аполлон».

9 августа: в результате скандала Уотергейт президент США Р. Никсон (1913-1994) ушел в отставку. Президентом США стал вице-президент Джеральд Форд (1913-2006).

24 октября: покончила жизнь самоубийством Министр культуры СССР Е. Фурцева (1910-1974).

23-24 ноября: визит президента США Дж. Форда в СССР.

1975

15 января: СССР отказался от торгового договора с США, протестуя против заявлений американского конгресса по теме еврейской эмиграции.

18-25 апреля: Всесоюзный кинофестиваль (Кишинёв).

30 апреля: окончание вьетнамской войны.

9 мая: в СССР торжественно отметили тридцатилетие победы над нацистской Германией.

10-23 июля: МКФ в Москве. Золотые призы: «Дерсу Узала» (СССР-Япония, режиссер А. Куросава), «Земля обетованная» (Польша, режиссер А. Вайда), «Мы так любили друг друга» (Италия, режиссер Этторе Скола).

1 августа: СССР вместе с 35 странами подписал в Хельсинки Заключительный акт Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе.

9 октября: одному из самых активных российских диссидентов – академику А. Сахарову (1921-1989) – присуждена Нобелевская премия Мира.

1976

24 февраля — 5 марта: XXV съезд КПСС.

18-25 апреля: Всесоюзный кинофестиваль (Фрунзе).

11-13 мая: III съезд кинематографистов СССР.

28 мая: СССР и США заключили договор о запрещении подземных ядерных взрывов в мирных целях мощностью свыше 150 килотонн.

21-25 июня: Шестой съезд писателей СССР.

12 октября: Постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью».

1977

20 января: вступил в должность президента США Дж. Картер.

19-26 мая: Всесоюзный кинофестиваль (Рига).

7-21 июля: МКФ в Москве. Золотые призы: «Мимино» (СССР, режиссер Г. Данелия), «Пятая печать» (Венгрия, режиссер З. Фабри), «Конец недели» (Испания, режиссер Х.-А. Бардем).

4 октября: открытие Белградской конференции по контролю за выполнением решений Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе.

7 октября: Верховный СССР принимает Конституцию (Основной закон) СССР.

7 ноября: в СССР торжественно отметили шестидесятилетие революции 1917 года.

1978

17 апреля: государственный переворот в Афганистане, поддержанный СССР.

5-13 мая: Всесоюзный кинофестиваль (Ереван).

5 июля: Постановлением Верховного Совета СССР Государственный комитет Совета министров СССР по кинематографии (Госкино СССР) был преобразован в Государственный комитет СССР по кинематографии (Госкино СССР).

1979

6 мая: Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы».

11-20 мая: Всесоюзный кинофестиваль (Ашхабад).

18 июня: СССР и США заключили договор об ограничении стратегических наступательных вооружений.

14-28 августа: МКФ в Москве. Золотые призы: «Христос остановился в Эболи» (Италия-Франция, режиссер Ф. Рози), «Семь дней в январе» (Испания-Франция, режиссер Х.-А. Бардем), «Кинолюбитель» (Польша, режиссер К. Кесьлевски).

Август: в СССР торжественно отметили 60-летие советского кинематографа.

16 сентября: второй государственный переворот в Афганистане, снова поддержанный СССР.

16-17 декабря: ввод советских войск в Афганистан.

1980

3 января: президент США Дж. Картер отложил ратификацию советско-американского Договора об ограничении стратегических наступательных вооружений (ОСВ-2) в связи с вводом советских войск в Афганистан.

4 января: президент США Дж. Картер объявил о сворачивании связей с СССР и намерении бойкоты Олимпиады-1980 в Москве.

22 января: академик А. Сахаров сослан в Горький. Указом Президиума Верховного Совета СССР он был лишён звания трижды Героя Социалистического труда и

постановлением Совета Министров СССР — звания лауреата Сталинской (1953) и Ленинской (1956) премий.

8-15 апреля: Всесоюзный кинофестиваль (Душанбе).

22 апреля: СССР торжественно отпраздновал 110 лет со дня рождения В. Ленина (1870-1924).

19 июля — 3 августа: XXII летние Олимпийские игры в Москве.

25 июля: смерть актера и барда В. Высоцкого (1938-1980).

14 августа: забастовка в Польше на Гданьской судоверфи, старт массового движения «Солидарность» и массовых забастовок.

20 августа: возобновление глушения передач BBC, DW и «Голоса Америки» на территории СССР.

Ноябрь: мировые цены на нефть достигают максимального в советскую эпоху пика (41 доллар за баррель).

1981

20 января: Р. Рейган (1911-2004) вступил в должность президента США.

23 февраля — 3 марта: XXVI съезд КПСС.

27 марта: самая большая в истории Польши общенациональная предупредительная забастовка с участием около 13 миллионов человек.

27 марта: СССР объявил польский профсоюз «Солидарность» контрреволюционной организацией.

31 марта: Американская академия киноискусства присудила премию «Оскар» за лучший иностранный фильм года советскому фильму «Москва слезам не верит» (режиссер В. Меньшов).

24 апреля: президент США Р. Рейган отменил эмбарго на поставки зерновых в СССР.

13 мая: политический фильм режиссера А. Вайды «Человек из железа», поддержавший движение «Солидарность», получил «Золотую пальмовую ветвь» Каннского международного кинофестиваля.

Май: Всесоюзный кинофестиваль (Вильнюс).

19-21 мая 1981: IV съезд кинематографистов СССР.

21 мая: Выиграв выборы, Ф. Миттеран (1916-1996) вступил в должность президента Франции.

30 июня — 3 июля: седьмой съезд писателей СССР.

7-21 июля: МКФ в Москве. Золотые призы: «Тегеран 43» (СССР-Франция-Швейцария, режиссеры А. Алов, В. Наумов), «Выжатый человек» (Бразилия, режиссер Ж.Б. ди Андради), «Опустошенное поле» (Вьетнам, режиссер Н. Хонг Шен).

27 октября: Постановление ЦК КПСС «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков».

20 ноября: СССР подписал контракты на поставку природного газа из Сибири в страны Западной Европы.

13 декабря: председатель Совета министров Польши В. Ярузельски (1923-2014) объявил военное положение в Польше. Начало массовых арестов и ограничений гражданских и профсоюзных прав в Польше.

29 декабря: заявление президента США Р.Рейгана по поводу недопустимости вмешательства СССР в дела Польши, объявление США новых санкций против СССР.

1982

20 января: Постановление Совета Министров РСФСР «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков в РСФСР».

23 января: подписание контракта между СССР и Францией на поставку сибирского газа.

12-22 апреля: Всесоюзный кинофестиваль (Таллин).

23 июля: Постановление Пленума ЦК КПСС «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства».

10 ноября: смерть Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. Брежнева (1906-1982).

12 ноября: Генеральным секретарём ЦК КПСС избран Ю. Андропов (1914-1984).

13 ноября: президент США Р. Рейган отменил санкции, введенные им в связи с событиями в Польше.

30 декабря: СССР торжественно отметил свое шестидесятилетие.

1983

17-26 мая: Всесоюзный кинофестиваль (Ленинград).

Июнь: Постановление Пленума ЦК КПСС «Актуальные вопросы идеологической, массово-политической работы партии».

4-6 июля: визит в СССР канцлера ФРГ Г. Коля (1930-2017).

20 июля: правительство Польши объявило об окончании военного положения и амнистии политических заключённых.

7-21 июля: МКФ в Москве. Золотые призы: «Васса» (СССР, режиссер Глеб Панфилов), «Амок» (Марокко-Гвинея-Сенегал, режиссер С. бен Барка), «Альсино и кондор» (Никарагуа-Куба-Мексика-Коста-Рико, режиссер М. Литтин).

20 августа: президент США Рейган ввел запрет на поставки в СССР оборудования для строительства трубопроводов.

1 сентября: южнокорейский пассажирский самолёт сбит советским истребителем.

18 ноября: захват советского самолёта в Грузии с целью угона его за рубеж. Среди тех, кто безуспешно пытался угнать самолет, был молодой актер Г. Кобахидзе (1962-1984, расстрелян 3.10.1984), сын известного советского режиссера М. Кобахидзе (1939-2019), поставившего фильмы «Свадьба» и «Зонтик». Незадолго до этого Г. Кобахидзе сыграл одну из ролей в еще не вышедшем на экран фильме Т. Абуладзе «Покаяние» (эпизоды с его участием были изъяты из окончательного варианта фильма, а роль была отдана другому актеру).

24 ноября: Ю. Андропов выступил с заявлением, направленным против размещения ракет «Першинг-2» в Европе и отменил мораторий на развертывание ядерных ракет средней дальности.

1984

17 января: в Стокгольме открылась конференция по разоружению в Европе.

9 февраля: смерть Генерального Секретаря ЦК КПСС Ю. Андропова (1914-1984).

13 февраля: Генеральным секретарём ЦК КПСС стал К. Черненко (1911-1985).

19 апреля: Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии».

8 мая: заявление СССР о бойкоте Олимпийских игр в Лос-Анджелесе.

7-16 мая: Всесоюзный кинофестиваль (Киев).

21-23 июня: визит в СССР президента Франции Ф. Миттерана.

29 июня: СССР заявил протест против американской военной программы «звездных войн».

10 июля: на пресс-конференции в Милане режиссер А. Тарковский (1932-1986) объявил, что решил остаться на Западе. На этой пресс-конференции присутствовал также театральный режиссер Ю. Любимов (1917-2014), который вскоре был лишен советского гражданства и также остался на Западе.

15-21 декабря: визит члена политбюро М. Горбачева в Великобританию, его встреча с Премьер-министром М. Тэчер (1925-2013).

1985

10 марта: смерть Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР К. Черненко (1911-1985).

11 марта: пленум ЦК КПСС избрал Генеральным секретарём ЦК КПСС М. Горбачёва.

12 марта: возобновление переговоров об ограничении вооружений в Женеве.

20 апреля: М. Горбачев выдвинул лозунг «ускорения» (подъем промышленности и благосостояния населения в обозримо короткий срок, в том числе – за счет кооперативного движения).

9 мая: в СССР торжественно отметили сорокалетие победы над нацистской

Германией.

16 мая: Указ Президиума Верховного Совета СССР «Об усилении борьбы с пьянством», начало государственной антиалкогольной кампании, которая на 45% повысила цены на алкоголь и сократила его производство (в том числе за счет уничтожения виноградников), усилила самогоноварение (что в свою очередь привело к дефициту сахара); одновременно стала увеличиваться продолжительность жизни населения СССР и произошло некоторое снижение уровня преступлений, совершённых в состоянии алкогольного опьянения.

13-20 мая: Всесоюзный кинофестиваль (Минск).

28 июня — 12 июля: МКФ в Москве. Золотые призы: «Иди и смотри» (СССР, режиссер Элем Климов), «Армейская история» (США, режиссер Н. Джуисон), «Конец девяти» (Греция, режиссер Х. Шопахас).

14 июля: в Шенгене (Люксембург) семь западноевропейских стран подписали Шенгенское соглашение.

30 июля: М. Горбачёв объявил об одностороннем моратории СССР на ядерные взрывы.

19-21 ноября: встреча президента США Р. Рейгана и Генерального секретаря ЦК КПСС М. Горбачёва в Женеве.

Декабрь: первым секретарём Московского горкома КПСС назначен Б.Н. Ельцин (1931-2007).

Приложение 5. Основные даты и события, имеющие отношение к историческому, политическому, экономическому, идеологическому, социокультурному и кинематографическому контексту, в котором осуществлялась публикация журнала «Искусство кино» в 1986-1991 годах

1986

25 февраля — 6 марта 1986 года: XXVII съезд КПСС.

21-28 апреля: Всесоюзный кинофестиваль (Алма-Ата).

Апрель: авария на Чернобыльской атомной станции.

13-15 мая 1986: V съезд кинематографистов СССР.

24-28 июня: Восьмой съезд писателей СССР.

Июнь: М. Горбачев объявляет о начале «перестройки».

Июнь: трехкратное падение мировых цен на нефть (с 29 долларов за баррель, отмеченных в предыдущем году, до 10 долларов), резко усилившее экономический кризис в СССР.

7-10 июля: визит в СССР президента Франции Ф. Миттерана.

11-12 октября: встреча М. Горбачева и Р.Рейгана в Рейкьявике.

4 ноября: открытие Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе в Вене.

19 ноября: в СССР принят закон «Об индивидуальной трудовой деятельности».

Декабрь: возвращение академика А. Сахарова из ссылки в Москву.

1987

13 января: Постановление Совета Министров СССР «О порядке создания на территории СССР и деятельности совместных предприятий с участием советских организаций и фирм капиталистических и развивающихся стран».

27-28 января: «перестроечный» Пленум ЦК КПСС, постановивший развивать кооперативы и альтернативные выборы.

5 февраля: Постановление Совета Министров СССР «О создании кооперативов по производству товаров народного потребления».

28 марта -1 апреля: визит премьер-министра Великобритании М. Тэчер в СССР.

1 мая: В СССР вступил в силу «Закон об индивидуальной трудовой деятельности».

Май: Всесоюзный кинофестиваль (Тбилиси).

23 мая: отмена СССР глушения большинства западных радиостанций на своей территории.

28 мая: восемнадцатилетний пилот-любитель М. Руст совершил нелегальный перелет из Гамбурга (через Хельсинки) в Москву (он приземлился практически на Красной площади).

6-17 июля: Московский МКФ. Золотой приз: «Интервью» (Италия, режиссер Ф. Феллини).

22 октября: Иосифу Бродскому присуждена Нобелевская премия по литературе.

7 ноября: СССР торжественно отметил 70-летие установления советской власти.

1-10 декабря: визит М. Горбачева в Вашингтон. Подписание договора о ликвидации ядерных ракет средней дальности.

М.С. Горбачев объявлен на Западе Человеком года.

Мировые цены на нефть в целом остаются низкими, что приводит к дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения.

1988

8 марта: семья Овечкиных предпринимает неудачную попытку захвата и угона пассажирского самолета из СССР на Запад.

13 марта: газета «Советская Россия» опубликовало письмо Н. Андреевой «Не могу поступаться принципами», в котором она фактически выступила против «перестройки».

15 мая: начало вывода советских войск из Афганистана.

Всесоюзный кинофестиваль (Баку).

29 мая – 2 июня: встреча М. Горбачева и Р. Рейгана в Москве.

Май: в СССР впервые опубликован роман Б. Пастернака «Доктор Живаго».

24-27 октября: визит в СССР канцлера ФРГ Г. Коля.

25-26 ноября: визит в СССР президента Франции Ф. Миттерана.

30 ноября: СССР отменил глушение радиостанции «Свободная Европа» на своей территории.

6-8 декабря: визит М. Горбачева в Нью-Йорк (ООН). Его заявление о сокращении советских вооруженных сил и начале вывода советских войск из Восточной Европы.

Мировые цены на нефть в целом остаются низкими, что приводит к дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения, стремлению наиболее активной его части к разрешенной теперь эмиграции на Запад.

1989

20 января: президентом США становится Дж. Буш-старший.

15 февраля: окончание вывода советских войск из Афганистана.

26 марта: первые в истории СССР альтернативные выборы делегатов на съезд народных депутатов СССР.

9 апреля: в Тбилиси советскими войсками с применением силы разогнан митинг, на котором собравшиеся требовали независимости Грузии.

18 апреля: Верховный Совет Литовской ССР провозгласил государственный суверенитет республики.

23 мая: указ о восстановлении советского гражданства режиссёра Ю. Любимова.

25 мая – 9 июня: I Съезд народных депутатов СССР. М. Горбачёв избран на пост Председателя Верховного Совета СССР.

4 июня: В Пекине разогнана студенческая демонстрация на площади Тяньаньмэнь.

4 июня: на парламентских выборах в Польше победила «Солидарность».

7-18 июля: Московский МКФ. Золотой Георгий: «Похитители мыла» (Италия, режиссер М. Никетти).

28 июля: Верховный Совет Латвийской ССР провозгласил государственный суверенитет республики.

Июль: журнал «Новый мир» впервые в СССР начал публикацию книги А. Солженицина «Архипелаг ГУЛАГ».

9 ноября: начало разрушения Берлинской стены.

10 ноября: свержение Т. Живкова в Болгарии.

24 ноября: победа «Бархатной революции» в Чехословакии.

26 ноября: победа антикоммунистической оппозиции на выборах в Венгрии.

12-24 декабря: II Съезд народных депутатов СССР. Съезд осудил пакт Молотова—Риббентропа (1939 года), а также советских войск в Афганистан и применение военной силы в Тбилиси 9.04.1989.

14 декабря: смерть академика А. Сахарова.

Декабрь: победа антикоммунистических сил в Румынии.

Многочисленные встречи М. Горбачева с западными лидерами (в том числе с президентом США Дж.Бушем-ст.) и его заявления о дальнейшем разоружении.

Массовые беспорядки в ряде союзных республик.

Мировые цены на нефть в целом остаются низкими, что приводит к дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения.

1990

30 января: СССР дает согласие на объединение Германии.

27-28 февраля: Учредительный съезд Союза кинематографистов России.

25 марта: с целью остановить выход Литвы из состава СССР советские власти направляют в Вильнюс войска.

29 мая: Б. Ельцин избран Председателем Верховного Совета РСФСР.

12 июня: Принята Декларация о государственном суверенитете РСФСР. Введён приоритет российских законов над всесоюзным законодательством.

2-13 июля 1990 года: последний XXVIII съезд КПСС. В ходе съезда Б. Ельцин демонстративно объявляет о своем выходе из КПСС.

14-16 июля: СССР дает согласие на вхождении объединенной Германии в НАТО.

12 сентября: подписание договора об объединении Германии.

18 сентября: Газета «Комсомольская правда» опубликовала статью А. Солженицына

«Как нам обустроить Россию?».
Многочисленные встречи М.С.Горбачева с западными лидерами.
М.С.Горбачёву присуждена Нобелевская премия Мира.
Массовые беспорядки в ряде союзных республик.
Союзные республики одна за одной объявили о своем суверенитете.
Мировые цены на нефть в целом остаются низкими, что приводит к дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения.
Постановление Совета Министров СССР «О перестройке творческой, организационной и экономической деятельности в советской кинематографии». 1990.

1991

16-19 января: война в Кувейте между США и Ираком.
20 мая: Верховный Совет СССР принял Закон «О порядке выезда из Союза Советских Социалистических Республик и въезда в Союз Советских Социалистических Республик граждан СССР», разрешавший свободный выезд граждан СССР за границу.
12 июня: Б. Ельцин избран Президентом РСФСР. Вице-президентом избран А. Руцкой.
1 июля: ликвидация военного блока стран Варшавского договора.
8-19 июля: Московский МКФ. Золотой Георгий: Пегий пес, бегущий краем моря (СССР-ФРГ, режиссер К. Геворкян).
19-22 августа: неудавшаяся попытка государственного переворота в СССР.
24 августа: М. Горбачёв подал в отставку с поста Генерального секретаря ЦК КПСС и призвал ЦК КПСС объявить о самороспуске партии.
Массовые беспорядки в ряде союзных республик. Ряд республик СССР заявили о своей независимости.
8 декабря: фактический роспуск СССР в результате «беловежских соглашений» между Республикой Беларусь, Российской Федерацией (РСФСР) и Украиной как государствами — учредителями Союза ССР, подписавшими Договор об образовании СССР (1922).
25 декабря: добровольная отставка М. Горбачева с поста Президента СССР, переход власти к Б. Ельцину.
26 декабря: официальная ликвидация СССР.
Мировые цены на нефть остаются низкими, что приводит к дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения.

Приложение 6. Основные даты и события, имеющие отношение к историческому, политическому, экономическому, идеологическому, социокультурному и кинематографическому контексту, в котором осуществлялась публикация журнала «Искусство кино» в 1992-2000 годах

1992

2 января: начало экономической реформы в России. Отмена государственного регулирования цен в России, что вызвало гиперинфляцию рубля и резкое расширение потока эмиграции россиян на Запад.

29 января: президент России Б. Ельцин издал указ «О свободе торговли».

31 января — 1 февраля: встреча в США президентов Дж. Буша-ст. и Б. Ельцина, подписание Российско-американской декларация о завершении холодной войны.

7 февраля: подписан Маастрихтский договор, на основании которого на основе Европейского сообщества образован Европейский союз.

14 февраля: Декларация глав государств СНГ о принципах сотрудничества.

6—22 апреля: VI Съезд народных депутатов, на котором утверждено переименование РСФСР в Российскую Федерацию.

Фестиваль «Кинотавр»-1992. Гран-при: «Солнце неспящих» (Грузия), режиссер Т. Баблуани, «Улыбка», режиссер С. Попов.

17 июня: визит в США президента России Б. Ельцина, подписание соглашения «О взаимопонимании» между РФ и США.

Август: США принимают «Акт в Поддержку Свободы»: Freedom for Russia and Emerging Eurasian Democracies and Open Markets, создающий основу для экономической помощи ослабленной кризисом экономики России.

3 ноября: на президентских выборах в США победил Б. Клинтон.

1—14 декабря: Седьмой Съезд народных депутатов.

1993

1 января: На территории России вступил в действие закон о въезде и выезде, который был принят в СССР ещё в 1991 году, по которому граждане России получили возможность свободно выезжать за рубеж.

3 января: в Москве подписан договор СНВ-2 между США и Российской Федерацией. Страны взяли на себя обязательство сократить на две трети число имеющихся у них ядерных боеголовок.

20 января: Б. Клинтон становится президентом США.

3-4 апреля: встреча Б. Ельцина и Б. Клинтона в Канаде.

Фестиваль «Кинотавр»-1993. Гран-при: «Анкор, ещё анкор!», режиссер П. Тодоровский, «Остров мёртвых», режиссер О. Ковалов.

1-12 июля: Московский Международный кинофестиваль. Золотой Георгий: «Я - Иван, ты - Абрам / Moi Ivan, toi Abraham (Франция-Беларусь, режиссер Иоланда Зоберман).

21 сентября: телеобращение Б. Ельцина с изложением указа «О поэтапной конституционной реформе» (о роспуске Съезда народных депутатов и Верховного совета России и назначении выборов в Государственную думу, наделении Совета Федерации функциями верхней палаты Федерального собрания). Телевыступление председателя Верховного Совета РФ Р. Хасбулатова с оценкой действий президента как государственного переворота. Экстренные заседания президиума и палат Верховного Совета РФ. Постановление Президиума Верховного Совета РФ о прекращении полномочий Б. Ельцина. Возложение обязанностей президента на вице-президента А. Руцкого.

23 сентября: Начало блокады здания Верховного Совета РФ. Открытие Съезда народных депутатов России.

27 сентября: здание заседаний Съезда народных депутатов и Верховного Совета РФ по приказу Б. Ельцина окружено войсками.

3-4 октября: Б. Ельцин разгоняет Российский парламент (Верховный совет). Американская телекомпания CNN в прямом эфире транслирует вооруженный штурм мятежного Белого Дома (здания Верховного Совета) в Москве, предпринятого частями

российского спецназа и танками. Сторонники мятежного парламента делают попытку захватить здание телевидения в Останкино.

12 декабря: большинством голосов была принята новая Конституция Российской Федерации. Состоялись выборы в Совет Федерации и Государственную думу I созыва — новый законодательный орган Российской Федерации.

1994

11 января: Начало работы Государственной Думы Российской Федерации.

12-15 января: визит президента США Б. Клинтона в Россию.

14 января: Президенты России, США и Украины подписали в Москве трёхстороннее заявление о порядке передачи России ядерных боеголовок с территории Украины, о компенсации и гарантиях безопасности Украины. Президенты Ельцин и Клинтон подписали Московскую декларацию о взаимном ненацеливании стратегических ядерных ракет начиная с 30 мая 1994 года.

1 февраля: Вступили в силу Шенгенские соглашения, подписанные странами ЕС и предусматривающие введение полной свободы перемещения граждан между государствами-участниками Европейского союза.

27 мая: Россию из США вернулся писатель А. Солженицын (1918-2008).

Фестиваль «Кинотавр»-1994. Гран-при: «Ангелочек, сделай радость» (Россия-Туркменистан), режиссер У. Сапаров.

22 июня: Россия присоединилась к программе НАТО «Партнёрство во имя мира».

1 сентября: вывод российских войск из Германии.

27-29 сентября: визит президента России Б. Ельцина в США.

11-31 декабря: начало первой войны в Чечне.

1995

1 марта: убийство российского телеведущего и журналиста В. Листьева (1956-1995).

10 мая: встреча политических лидеров США и России в Москве, на которых принят ряд заявлений, в том числе о необратимости процесса сокращения ядерного оружия.

16 июня: встреча Б. Ельцина и Б. Клинтона в Канаде.

14-19 июня: захват чеченскими террористами заложников в больнице Буденновска.

Фестиваль «Кинотавр»-1995. Гран-при: «Особенности национальной охоты», режиссер А. Рогожкин; «Пьеса для пассажира», режиссер В. Абдрашитов.

17-28 июля: Московский Международный кинофестиваль. Золотой Георгий не присуждался. Серебряный Георгий за режиссуру: Р. Варнье, «Французская женщина» / Une femme francaise (Франция-Великобритания-ФРГ), М. Штайндлер, «Спасибо за каждое новое утро» (Чехия).

23 октября: встреча Б. Ельцина и Б. Клинтона в США.

1996

21 апреля: встреча Б. Ельцина и Б. Клинтона в Москве.

Фестиваль «Кинотавр»-1996. Гран-при: «Кавказский пленник», режиссер С. Бодров-ст., «Летние люди», режиссер С. Урсуляк.

16 июня-3 июля: президентские выборы в России, на которых Б. Ельцин в двух турах с большим трудом победил лидера коммунистов Г. Зюганова.

31 августа: окончание первой войны в Чечне, подписание мирного соглашения, начало вывода российских войск из Чечни.

31 декабря: завершение вывода российских войск из Чечни.

1997

23 апреля: Б. Ельцин и лидер КНР Ц. Цзэминь подписали совместную декларацию о многополярном мире и формировании нового мирового порядка.

27 мая: президент России Б. Ельцин, Генеральный секретарь НАТО, главы государств и правительств НАТО подписали в Париже «Основополагающий акт о взаимных отношениях, сотрудничестве и безопасности между НАТО и Российской Федерацией».

Фестиваль «Кинотавр»-1997. Гран-при: «Брат», режиссер А. Балабанов.

19-29 июля: Московский Международный кинофестиваль. Золотой Георгий: «Комната Марвина» / Marvin's room (США, режиссер Дж. Зэкс).

9—11 ноября: визит Б. Ельцина в Китай, подписание ряда соглашений о сотрудничестве.

1998

17 мая: встреча Б. Ельцина и Б. Клинтона в Бирмингеме.

Фестиваль «Кинотавр»-1998. Гран-при: «Время танцора», режиссер В. Абдрашитов.

17 августа: резкий обвал курса рубля по отношению к мировым валютам, дефолт.

1-3 сентября: визит президента США Б. Клинтона в Россию.

16-19 декабря: США нанесли воздушные удары по Ираку.

1999

24 марта – 10 июня: военное вторжение США и НАТО в Югославии.

Фестиваль «Кинотавр»-1999. Гран-при: «Блокпост», режиссер А. Рогожкин, «Молох», режиссер А. Сокуров.

19-29 июля: Московский Международный кинофестиваль. Золотой Георгий: «Жажда жизни» (Япония), режиссер К. Синдо.

30 сентября: начало второй войны в Чечне.

18 ноября: встреча Б. Ельцина и Б. Клинтона в Стамбуле.

31 декабря: отставка Б. Ельцина с поста Президента России.

2000

26 марта: В. Путин избран Президентом России.

3-5 июня: визит Президента Б. Клинтона в Россию.

7-17 июня: Фестиваль «Кинотавр»-2000. Главный приз: «Лунный папа», режиссер. Б. Худойназаров. Грант-при: «Дневник его жены», режиссер А. Учитель.

19-29 июля: Московский Международный кинофестиваль. Золотой Георгий: «Жизнь — это смертельная болезнь, передающаяся половым путем» (Польша-Франция), режиссер К. Занусси.

6 сентября: встреча президентов В. Путина и Б. Клинтона в США. Совместное заявление «Инициатива по сотрудничеству в области стратегической стабильности».

Постепенное повышение мировых цен на энергоносители привело к началу роста экономики России, продолжавшемуся до августа 2008 года.

Приложение 7. Основные даты и события, имеющие отношение к историческому, политическому, экономическому, идеологическому, социокультурному и кинематографическому контексту, в котором осуществлялась публикация журнала «Искусство кино» в XXI веке

2001

20 января: Президентом США становится Дж.Буш-мл.

16 июня: Первая встреча (Любляна) Президента США Дж.Буша-мл. и Президента России В. Путина.

3-14 июня: Фестиваль «Кинотавр»-2001. Главный приз: «Нежный возраст» (режиссер С. Соловьев). Гран-при: «Яды, или Всемирная история отравлений» (режиссер К. Шахназаров).

21–30 июня: Московский международный кинофестиваль в Москве. Главный приз «Золотой Георгий»: «Фанатик» / The believer (США, режиссер Г. Бин).

16 июля: Президент России В. Путин и председатель КНР Цзян Цзэминь подписали договор о добрососедстве, дружбе и сотрудничестве.

11 сентября: Авиационные теракты в Нью-Йорке и Вашингтоне.

7 октября: США начали войну в Афганистане.

Ноябрь: визит В. Путина в США.

2002

23-26 мая: визит президента США Дж.Буша-мл. в Россию.

Создание Совета «НАТО-Россия».

5-14 июня: Фестиваль «Кинотавр»-2002. Главный приз: «Война» (режиссер А. Балабанов. Гран-при: «Любовник» (режиссер В. Тодоровский).

13 июня: США денонсировали договор по ограничению противоракетной обороны.

21–30 июня: Московский международный кинофестиваль в Москве. Главный приз «Золотой Георгий»: «Воскресение» (Италия-Франция, режиссеры П. и В. Тавиани).

23-26 октября: захват чеченскими террористами заложников в Доме культуры во время музыкального спектакля «Норд-Ост» в Москве.

Ноября: визит президента США Дж.Буша-мл. в Россию.

2003

20 марта: США начали войну в Ираке.

31 мая - 1 июня: визит президента США Дж. Буша в Россию.

3-17 июня: Фестиваль «Кинотавр»-2003. Главный приз: «Старухи» (режиссер Г. Сидоров). Гран-при: «Шик» (режиссер Б. Худойназаров).

20–29 июня: Московский международный кинофестиваль в Москве. Главный приз «Золотой Георгий»: «Божественный огонь» (Италия-Испания, режиссер М. Эрмосо).

26-27 сентября: встреча Дж.Буша-мл. и В. Путина в США.

2004

4 января: М. Саакашвили победил на президентских выборах в Грузии.

5-15 июня: Фестиваль «Кинотавр»-2004. Главный приз: «Водитель для Веры» (режиссер П. Чухрай). Гран-при: «Мой сводный брат Франкенштейн» (режиссер В. Тодоровский).

18–27 июля: Московский международный кинофестиваль в Москве. Главный приз «Золотой Георгий»: «Свои» (Россия, режиссер Д. Месхиев).

1-3 сентября: захват чеченскими террористами заложников школе города Беслана.

13-16 ноября: первый официальный визит президента России В. Путина в США.

ноябрь-декабрь: победа «Оранжевой революции» на Украине.

2005

23 января: президентом Украины стал В. Ющенко.

24 февраля: встреча президентов Дж.Буша-мл. и В. Путина в Братиславе.

10 мая: саммит Россия-ЕС (Москва).

2-12 июня: Фестиваль «Кинотавр»-2005. Главный приз: «Бедные родственники» (режиссер П. Лунгин).

17–26 июля: Московский международный кинофестиваль в Москве. Главный приз «Золотой Георгий»: «Космос как предчувствие» (Россия, режиссер А. Учитель).

7 июля: Теракты в лондонском метро.

8 августа: Иран возобновил программу обогащения урана и отказался от переговоров с ЕС.

16 сентября: встреча президентов Дж.Буша-мл. и В. Путина в США.

2006

1-4 января: «газовый кризис» между Россией и Украиной.

Январь: президент России В. Путин заявил об окончании контртеррористической операции в Чечне.

4 мая: вице-президент США Р. Чейни в своей речи обвинил Россию в использовании своих природных ресурсов в качестве внешнеполитического оружия давления, в нарушении Россией прав человека и в ее деструктивных действиях на международной арене.

4-12 июня: Фестиваль «Кинотавр»-2006. Главный приз: «Изображая жертву» (режиссер К. Серебренников).

23 июня – 2 июля: Московский международный кинофестиваль в Москве. Главный приз «Золотой Георгий»: «О Саре» (Швеция, режиссер О. Карим).

14-17 июля: саммит «Большой восьмерки» в Санкт-Петербурге.

2007

Политический конфликт между США и Россией по поводу намерения США разместить в Польше и Чехии системы противоракетной обороны.

8 февраля: министр обороны США Р. Гейтс заявил, что США «следовало бы быть готовыми к возможному вооружённому конфликту с Россией».

10 февраля: Президент России В. Путин резко раскритиковал внешнюю политику США на Совещании по мировой безопасности в Мюнхене.

3-11 июня: Фестиваль «Кинотавр»-2007. Главный приз: «Простые вещи» (режиссер А. Попогребский).

21–30 июня: Московский международный кинофестиваль в Москве. Главный приз «Золотой Георгий»: «Путешествие с домашними животными» (Россия, режиссер В. Сторожева).

14 июля: Президент России В. Путин подписал Указ «О приостановлении Российской Федерацией действия Договора об обычных вооружениях в Европе».

2008

2 марта: Д. Медведев избран Президентом России.

5-6 апреля: встреча Дж.Буша-мл. и В. Путина в Сочи.

8 мая: утверждение В. Путина на пост премьер-министра правительства России.

7-15 июня: Фестиваль «Кинотавр»-2008. Главный приз: «Шультес» (режиссер Б. Бакурадзе).

19–28 июня: Московский международный кинофестиваль в Москве. Главный приз «Золотой Георгий»: "Проще простого" (Иран, режиссер Р. Мир Карими).

Июль: мировые цены на нефть достигают нового пика - свыше 140 долларов за баррель.

8-16 августа: вооруженный конфликт между Грузией и Россией, связанный с Южной Осетией и Абхазией.

26 августа: Президент России Д. Медведев подписал указ о признании независимости Абхазии и Южной Осетии.

18-20 декабря: седьмой съезд кинематографистов России, на котором была предпринята попытка (при отсутствии необходимого кворума) сместить режиссера Н. Михалкова с поста Председателя Союза кинематографистов и избрать на эту должность режиссера М. Хуциева (1925-2019).

Август-декабрь: с падением мировых цен на нефть (сначала до 100 долларов за

баррель, а потом и ниже) и крушением ключевых кредитно-банковских консорциумов США начинается самый тяжелый со времен 1930-х годов мировой экономический кризис, особенно ощутимый в зависимой от экспорта нефти российской экономике. Мировые цены на нефть резко (в 4,6 раза) падают – со 140 долларов за баррель в июле до 30 долларов за баррель в декабре.

Август-декабрь: резкое понижение курса рубля (на 30%) по отношению к мировым валютам.

2009

20 января: президентом США становится Б. Обама, начало «перезагрузки» американо-российских отношений.

Январь: очередной «газовый кризис» между Россией и Украиной.

30-31 марта: Чрезвычайный съезд Союза кинематографистов России отменил нелигитимное (по причине отсутствия кворума) избрание М. Хуциева и большинством голосов снова избрал режиссера Н. Михалкова на пост Председателя Союза кинематографистов России.

Май: редакция журнала «Искусство кино» получило письмо за подписью председателя Союза кинематографистов Н. Михалкова с предписанием освободить помещение на первом этаже дома на улице Усиевича, принадлежащее Союзу кинематографистов России. В августе того же года редакция арендовала иное помещение, также расположенное в Москве. Основной причиной выселения редакции «Искусства кино» стало активное участие главного редактора журнала «Искусство кино» Д. Дондурея (1947-2017) в попытке смещения Н. Михалкова с поста Председателя Союза кинематографистов России на съезде 18-20 декабря 2008 года.

7-15 июня: Фестиваль «Кинотавр»-2009. Главный приз: «Волчок» (режиссер В. Сигарев).

19–28 июня: Московский международный кинофестиваль в Москве. Главный приз «Золотой Георгий»: «Петя по дороге в царствие небесное» (Россия, режиссер Н. Досталь)

Июнь: мировые цены на нефть повышаются до 70 долларов за баррель.

1 июля: в России разрешена деятельность игорных заведений только в специальных игорных зонах.

6-7 июля: первый визит Президента США Б. Обамы в Москву, его встречи с Президентом России Д. Медведевым и премьер-министром В. Путиным.

Сентябрь: Президент США Б. Обама объявил об отмене решения США разместить в Польше и Чехии системы противоракетной обороны.

5 декабря: пожар в ночном клубе «Хромая лошадь» в Перми (погибло 156 человек).

2010

7 февраля: президентские выборы на Украине выиграл В. Янукович, который 25 февраля официально вступил в должность.

8 апреля: Президент США Б. Обама и президент России Д. Медведев подписали в Праге договор об ограничении ядерных вооружений.

18 марта: Математический институт Клэя объявил о присуждении Г. Перельману премии в размере 1 миллион долларов США за доказательство гипотезы Пуанкаре.

8 апреля: Президент России Д. Медведев и президент США Б. Обама в Праге подписали Договор о сокращении стратегических наступательных вооружений.

10 апреля: авиакатастрофа под Смоленском, в которой погибли президент Польши Л. Качиньски с супругой, глава Генштаба Польши Ф. Гонгор, глава Национального банка Польши С. Скшипек и др.

6-13 июня: Фестиваль «Кинотавр»-2010. Главный приз: «Перемирие» (режиссер С. Проскурина).

17–26 июня: Московский международный кинофестиваль в Москве. Главный приз «Золотой Георгий»: «Брат» (Венесуэла, режиссер М. Раскин).

31 августа: президент США Б. Обама официально объявил о завершении военной операции в Ираке.

9 сентября: Министерство Юстиции Российской Федерации выдало свидетельство о государственной регистрации Региональной общественной организации «Союз

кинематографистов и профессиональных кинематографических организаций и объединений», куда вошло менее двухсот кинематографистов, не согласных с решениями Чрезвычайного съезда Союза кинематографистов России от 31.03.2009 года и с кандидатурой Н. Михалкова. В состав Киносоюза вошли режиссеры А. Герман (1938-2013), Ю. Гусман, А. Зельдович, П. Лунгин, В. Манский, А. Митта, Г. Натансон (1921-2017), Ю. Норштейн, А. Попогребский, А. Прошкин, Э. Рязанов (1927-2015), А. Смирнова, А. Сокуров, В. Тодоровский, Б. Хлебников, Н. Хомерики, Е. Цымбал, сценаристы Ю. Арабов, А. Гельман, главный редактор журнала «Искусство кино» Д. Дондурей (1947-2017), писатель, публицист и кинокритик Д. Быков, киноведы, кинокритики Л. Аркус, Ю. Богомолов, Н. Клейман, В. Матизен, Н. Нусинова, Л. Павлючик, А. Плахов, Е. Стишова, К. Щербаков и др.

28 сентября: мэр Москвы Юрий Лужков отправлен в отставку «в связи с утратой доверия Президента РФ».

2011

25 января: Государственная дума России окончательно ратифицировала договор об СНВ-3.

1 марта: в России вступил в силу закон «О полиции».

16 апреля: вступил в силу безвизовый режим между Россией и Турцией.

4-11 июня: Фестиваль «Кинотавр»-2011. Главный приз: «Безразличие» (режиссер О. Флянгольц).

23 июня – 2 июля: Московский международный кинофестиваль в Москве. Главный приз «Золотой Георгий»: «Волны» (Испания, режиссер А. Мораис).

16 декабря: Подписан протокол о вступлении России во Всемирную торговую организацию.

Совладелец компьютерного клуба в Симферополе О. Сенцов снял на свои средства любительский игровой фильм «Геймер».

2012

4 марта: на выборах Президента России победителем стал В. Путин.

7 мая: официальное вступление В. Путина в должность Президента России.

8 мая: Д. Медведев утвержден на пост Премьер-министра России.

3-10 июня: Фестиваль «Кинотавр»-2012. Главный приз: «Я буду рядом» (режиссер П. Руминов).

21–30 июня: Московский международный кинофестиваль в Москве. Главный приз «Золотой Георгий»: «Отбросы» (Великобритания, режиссер Т. Кришнан).

10 июля: Государственная дума России ратифицировала договор о присоединении России ко Всемирной торговой организации.

2013

20 января: Б. Обама вступил в должность президента США на второй срок.

2-9 июня: Фестиваль «Кинотавр»-2013. Главный приз: «Географ глобус пропил» (режиссер А. Велединский).

20–29 июня: Московский международный кинофестиваль в Москве. Главный приз «Золотой Георгий»: «Частица» (Турция, режиссер Э. Тепегёз).

1 августа: В РФ вступил в силу «Антипиратский закон».

2014

7—23 февраля: XXII зимние Олимпийские игры (Сочи).

18—21 февраля: «майданный» конфликт в центре Киева (погибло 77 человек).

22 февраля: Верховная Рада лишила президента Украины В. Януковича президентской власти.

23 февраля: временные обязанности президента Украины возложены на А. Турчинова.

27 февраля: начало российской специальной военной операции в Крыму.

8-13 марта: на сайте «Киносоюза» опубликовано письмо в поддержку нового руководства Украины и против российской специальной военной операции в Крыму.

Данное письмо подписал некоторые известные режиссеры, сценаристы, писатели, киноведы и кинокритики.

11-13 марта: на сайте Министерства культуры РФ опубликовано письмо ряда деятелей культуры (включая известных режиссеров и актеров) в поддержку политики Российской Федерации в Крыму.

11 марта: Парламент Крыма принял декларацию о независимости от Украины.

16 марта: в Республике Крым и в Севастополе прошёл референдум о статусе Крыма. По официальным результатам референдума 96,77 % избирателей Автономной Республики Крым и 95,6 % избирателей Севастополя выбрали присоединение Крыма к России.

17 марта: Президент России В. Путин подписал указ о признании независимости Крыма.

18-21 марта: воссоединение Крыма с Россией, Крым вошел в состав Российской Федерации на правах автономии.

7 апреля: провозглашение Донецкой Народной Республики, с 12 мая объявившей себя независимой.

27 апреля: провозглашение Луганской Народной Республики, так же объявившей себя независимой.

Апрель-декабрь: вооруженные столкновения на Донбассе между формированиями ДНР и ЛНР и украинской армией.

2 мая: в Одессе произошли столкновения сторонников и противников украинских властей, десятки погибших.

10 мая: бывший совладелец компьютерного клуба в Семферополе и режиссер-любитель О. Сенцов задержан в Крыму Федеральной службой безопасности России по подозрению в терроризме.

25 мая: на досрочных выборах президента Украины победил П. Порошенко, официально вступивший в должность с 7 июня.

1-8 июня: Фестиваль «Кинотавр»-2014. Главный приз: «Испытание» (режиссер А. Котт).

19–28 июня: Московский международный кинофестиваль в Москве. Главный приз «Золотой Георгий»: «Мой мужчина» (Япония, режиссер К. Кумакири).

5 сентября: подписаны Минские соглашения по Донбассу.

2015

11-12 февраля: в Минске состоялась встреча президентов и представителей МИД Германии, России, Украины и Франции. Принята Декларация по Донбассу и разработаны шаги по имплементации Минского соглашения.

7-14 июня: Фестиваль «Кинотавр»-2015. Главный приз: «Про любовь» (режиссер А. Меликян).

19–26 июня: Московский международный кинофестиваль в Москве. Главный приз «Золотой Георгий»: «Лузеры» (Болгария, режиссер И. Христов).

25 августа: Северо-Кавказский окружной военный суд приговорил режиссера-любителя О. Сенцова по обвинению в терроризме к 20 годам лишения свободы с отбыванием в колонии строгого режима.

30 сентября: Россия нанесла первый авиаудар по позициям ИГИЛ в Сирии, начало специальной военной операции России в Сирии.

16 ноября: премьера первого сезона сериала «Слуга народа» с комедийным актером В. Зеленским в главной роли, ставшего потом частью его предвыборной президентской кампании на Украине.

Январь-декабрь: продолжение «замороженного» конфликта на Донбассе.

2016

15 марта: Россия начала вывод воинской группировки из Сирии.

6-13 июня: Фестиваль «Кинотавр»-2016. Главный приз: «Хороший мальчик» (режиссер О. Карас).

23–30 июня: Московский международный кинофестиваль в Москве. Главный приз «Золотой Георгий»: «Дочь» (Иран, режиссер Р. Миркарими).

14 июля: в Ницце во время празднования Дня взятия Бастилии террорист на большегрузном автомобиле протаранил толпу людей, погибли 85 человек, около 200 получили ранения.

15-16 июля: неудачная попытка государственного переворота в Турции (погибло около трехсот человек).

19 декабря: теракт в Берлине - грузовик врезался в толпу на Рождественской ярмарке, погибло 12 человек, ответственность за теракт взяла на себя группировка «Исламское государство».

25 декабря: после взлёта из аэропорта Сочи потерпел катастрофу самолёт ТУ-154, погибли 92 человека, среди которых были артисты Ансамбля песни и пляски Российской Армии имени А.В. Александрова, известный общественный деятель Е. Глинка и др.

Январь-декабрь: продолжение «замороженного» конфликта на Донбассе.

2017

20 января: Д. Трамп вступил в должность президента США.

7 мая: на президентских выборах во Франции победил Э. Макрон.

7-14 июня: Фестиваль «Кинотавр»-2017. Главный приз: «Аритмия» (режиссер Б. Хлебников).

22–29 июня: Московский международный кинофестиваль в Москве. Главный приз «Золотой Георгий»: «Хохлатый Ибис» (Китай, режиссер Ц. Лян).

14-22 октября: XIX Всемирный фестиваль молодёжи и студентов (Сочи).

23 октября: премьера второго сезона сериала «Слуга народа» с комедийным актером В. Зеленским в главной роли, ставшего потом частью его предвыборной президентской кампании на Украине.

Январь-декабрь: продолжение «замороженного» конфликта на Донбассе.

2018

4 марта: инцидент с отравлением бывшего британского шпиона С. Скрипаля и его дочери в Солсбери, приведший к политическому конфликту между Россией и Великобританией.

18 марта: В. Путин вновь победил на выборах Президента России.

25 марта: пожар в торговом центре «Зимняя вишня» в Кемерово, вызвавший гибель людей.

19–26 апреля: Московский международный кинофестиваль в Москве. Главный приз «Золотой Георгий»: «Царь-птица» (Россия, режиссер Э. Новиков).

2-10 июня: Фестиваль «Кинотавр»-2018. Главный приз: «Сердце мира» (режиссер Н. Мащанинова).

16 июля: встреча между президентом России В. Путиным и президентом США Д. Трампом в Хельсинки.

3 октября: Президент России В. Путин подписал Федеральный закон о внесении изменений в пенсионное законодательство, среди которых — повышение пенсионного возраста.

11 октября: Синод Константинопольского патриархата официально объявил о начале предоставления автокефалии православной церкви на Украине, в частности, сняв наложенную Русской православной церковью анафему на лидеров канонически непризнанных «Киевского патриархата» и УАПЦ Филарета и Макарий, отменив решение от 1696 года по присоединению Киевской митрополии к Московскому патриархату.

15 октября: разрыв евхаристического общения Русской православной церкви с Константинопольским патриархатом.

17 октября: массовое убийство в Керченском политехническом колледже; 21 человек (включая студента-убийцу) было убито, ранено более пятидесяти.

Январь-декабрь: продолжение «замороженного» конфликта на Донбассе.

2019

1 января: вступило в силу решение США о выходе из ЮНЕСКО.

4-6 января: раскол Православной церкви - Константинопольский патриарх Варфоломей подписал томос об автокефалии Православной церкви Украины, узаконив

тем самым Предоставление автокефалии православной церкви на Украине; данное решение не признали и осудили Русская православная церковь и ряд других поместных православных церквей.

2 февраля: США приостановили действие Договора о ликвидации ракет средней и меньшей дальности, Россия ответила симметрично.

27 марта: премьера третьего сезона сериала «Слуга народа» с комедийным актером В. Зеленским в главной роли, ставшего частью его предвыборной президентской кампании на Украине.

18 апреля – 25 апреля: Московский международный кинофестиваль в Москве. Главный приз «Золотой Георгий»: «Тренинг личностного роста» (Казахстан, режиссер Ф. Шарипов).

9-16 июня: Фестиваль «Кинотавр»-2019. Главный приз: «Бык» (режиссер Б. Акопов).

20 мая: победивший П. Порошенко комедийный актер В. Зеленский вступил в должность президента Украины.

21 июля: на внеочередных парламентских выборах на Украине победила партия «Слуга народа» президента В. Зеленского.

2 августа: США официально вышли из Договора о ядерных силах средней дальности, заключённого с СССР в 1987 году.

7 сентября: заключенный режиссер-любитель О. Сенцов досрочно освобожден из места своего заключения в рамках обмена удерживаемыми лицами между Россией и Украиной и выехал на Украину.

8 декабря: началась пандемия коронавируса SARS-CoV-2, вызывающего COVID-19.

9 декабря: в Париже прошёл саммит Нормандской четвёрки: Германии, Франции, России и Украины, по итогам которого территориям Донецкой и Луганской областей, находящимся под контролем самопровозглашённых ДНР и ЛНР продлевается статус «особого региона».

Январь-декабрь: продолжение «замороженного» конфликта на Донбассе.

2020

8 января: Президент России В. Путин и президент Турции Р. Эрдоган открыли газовый «Турецкий поток».

15 января: Правительство России во главе с Д. Медведевым ушло в отставку.

21 января: в России сформировано новое правительство во главе с премьер-министром М. Мишустиным.

31 января: Великобритания вышла из Европейского Союза (Brexit).

31 января: ВОЗ признала вспышку коронавируса чрезвычайной ситуацией в области общественного здравоохранения, имеющей международное значение.

29 февраля: США и «Талибан» подписали мирное соглашение о прекращении войны в Афганистане.

17 марта: Евросоюз из-за коронавируса COVID-19 закрывает внешние границы сообщества на 30 дней.

18 марта: Россия из-за пандемии коронавируса COVID-19 ограничивает въезд для иностранцев.

25 мая: в Миннеаполисе во время ареста погиб афроамериканец Дж. Флойд, что вызвало массовые протесты против расизма в США и в других странах.

1 июля: открылось грузовое железнодорожное движение по Крымскому мосту через Керченский пролив.

20 августа: российский оппозиционер А. Навальный госпитализирован в Омскую больницу с отравлением, откуда позже был перевезён на лечение в Германию.

11-18 сентября: Фестиваль «Кинотавр»-2020. Главный приз: «Пугало» (режиссер Д. Давыдов).

27 сентября: начало вооруженного конфликта в Карабахе.

1–8 октября: Московский международный кинофестиваль в Москве. Главный приз «Золотой Георгий»: «Блокадный дневник» (Россия, режиссер А. Зайцев).

10 ноября: Армения и Азербайджан подписали заявление о прекращении огня. Армения передала Азербайджану территории в Нагорном Карабахе.

Январь-декабрь: продолжение «замороженного» конфликта на Донбассе.

2021

6 января: захват здания Конгресса США сторонниками Д. Трампа в Вашингтоне - с целью отвергнуть официальные результаты президентских выборов 2020 года и поддержать требование Д. Трампа к вице-президенту М. Пенсу и Конгрессу не признавать победу Дж. Байдена на выборах 2020 года.

20 января: официальное вступление Дж. Байдена в должность президента США.

23 января: акции оппозиции в поддержку А. Навального в нескольких российских городах.

29 января: подписание Президентом России В. Путиным закона о ратификации соглашения, продлевающего на пять лет действие «СНВ-3».

2 февраля: суд по делу «Ив Роше» заменил оппозиционеру А. Навальному условный срок на реальный длительностью 3,5 года - в колонии общего режима

10 апреля: политические видеосюжеты А. Навального, подготовленные им с помощью западных медиапрофессионалов в Германии «Я позвонил своему убийце» (2020) и «Дворец для Путина» (2021), получили спецпремию группы российских кинокритиков «Белый слон».

22-29 апреля: Московский международный кинофестиваль в Москве. Главный приз «Золотой Георгий»: «#засранка» (Румыния, режиссер А. Хуцуляк).

18-25 сентября: Фестиваль «Кинотавр»-2021. Главный приз: «Море волнуется раз» (режиссер Н. Хомерики).

8 декабря: канцлер Германии А. Меркель сложила свои полномочия. Новым федеральным канцлером Германии назначен О. Шольц.

Январь-декабрь: продолжение «замороженного» конфликта на Донбассе.

Литература

V съезд кинематографистов СССР // Искусство кино. 1986. 10: 4-133.
Абдуллаева З. Table-talk // Искусство кино. 2005. 11: 83-84.
Абдуллаева З. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 39.
Абдуллаева З. Волга впадает в Каспийское море // Искусство кино. 1996. 11: 40-51.
Абдуллаева З. Любовь // Искусство кино. 1996. 4: 135-140.
Абдуллаева З. Оптический обман // Искусство кино. 2000. 10: 107-112.
Абдуллаева З. Слева – направо // Искусство кино. 2006. 2: 51-54.
Абрамов А. Раболепствующие космополиты // Искусство кино. 1949. № 1: 17-19.
Абрамов Н. Американский киномодернизм и его апологеты // Искусство кино. 1965. 1: 86-89
Абрамов Н. Против искажения истории киноискусства // Искусство кино. 1963. 11: 10-17.
Аварин Г. Эстетика Голливуда // Искусство кино. 1952. 5: 123-126.
Авенариус Г. К методологии определения киножанров (по поводу одноименной статьи т. В. Григорьева) // Пролетарское кино. 1931. 10-11: 27-33.
Авенариус Г. Теория монтажа С. М. Эйзенштейна // Искусство кино. 1937. 7: 40-47.
Адамович М. Не думай о «Мгновеньях» свысока... // Искусство кино. 2002. 3: 74-85.
Алакшин А. А. Особенности редакционной политики в журналах о кино: сравнительный анализ (на примере журналов «Сеанс» и «Искусство кино») // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2014. 2(14): 33-35.
Алейников М. Пути советского кино и МХАТ. М.: Госкиноиздат, 1947.
Александров Г.Ф. Космополитизм - идеология империалистической буржуазии // Вопросы философии. 1948. 3: 174-192.
Александров И.Ю. Наука и власть: науковедческий проект и проблема обоснования кумулятивистской концепции научного прогресса // Вестник СПбГУКИ. 2011. Сент. С. 109-122.
Аллахвердян А.Г., Мошкова Г.Ю., Юревич А.В., Ярошевский М.Г. Психология науки. М.: Московский психолого-социальный институт: Флинта, 1998. 312 с.
Альтшулер Б. «Почти декларация» // Пролетарское кино. 1932. 6: 35-42.
Альтшулер Б. Строение фильма // Искусство кино. 1957. 11: 119-124.
Анастасьев А. Wow-ТВ! Язык российского телевидения // Искусство кино. 2000. 5: 101-105.
Анашкин С. Насилие как способ коммуникации // Искусство кино. 2012. 4: 87-97.
Андерс Г. Мир как фантом и матрица // Искусство кино. 2005. 2: 90-99.
Андриевский А. Письмо в редакцию (о моей книге «Построение тонфильмы») // Пролетарское кино. 1932. 9-10: 52-56.
Андриевский А. Построение тонфильма. М.-Л., ГИХЛ, 1931. 95 с.
Андронников И., Андронникова М. Заметки о телевидении // Искусство кино. 1963. 2: 98-102.
Аникст А. О социалистическом реализме // Искусство кино. 1957. 7: 38-48.
Аннинский Л. «В три господа бога мать!..» // Искусство кино. 2000. 12: 79-90.
Аннинский Л. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 40-41.
Аннинский Л. Три звена // Искусство кино. 1971. 9: 134-152.
Аннинский Л. Феноменология советского кино // Искусство кино. 1996. 4: 95-96.
Аннинский Л.А. Об одном апокрифе // Искусство кино. 1977. № 3. С. 131-139.
Аносова Н. Некоторые проблемы современного кино и журнал «Синема» // Искусство кино. 1961. 10: 116-125.
Арабов Ю. Базисная иллюзия // Искусство кино. 2001. 4: 112-121.
Арабов Ю. Виват новые времена! // Искусство кино. 1991. 7: 9-16.
Арбат Ю. В плену ложной схемы // Искусство кино. 1950. 2: 28-31.
Аристарко Г. История теорий кино. М.: Искусство, 1966.
Аристарко Г. История теорий кино. М.: Искусство, 1966.
Аркус Л. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 41-42.
Арлазоров М. На параллельных курсах с разными скоростями // Искусство кино. 1962. 2: 246-154.
Арнольди Э. Звуковое кино в теориях западных формалистов // Пролетарское кино. 1932.19-20: 40-48.
Арнхейм Р. Кино как искусство. М.: Изд-во иностранной литературы. 1960.
Арнштам Л. Это спор, ведущийся на языке искусства // Искусство кино. 1979. 12: 97-99.
Аронсон О. (Музыкальное)-теле-(видение) // Искусство кино. 1999. 7: 27-29.
Аронсон О. Кант и кино // Искусство кино. 2000. 2: 96-99. 4: 75-78. 5: 95-99.
Аронсон О. Кинематограф, свернутый в YouTube // Искусство кино. 2021. 5-6: 14-23.
Аронсон О. Политики имитации. Подходы к логике ненасилия // Искусство кино. 2003. 7: 84-93.
Аронсон О. Приключение вымысла // Искусство кино. 2002. 12: 90-95.
Аронсон О. Сильная власть – последствия для культуры // Искусство кино. 2001. 3: 173-174.
Аронсон О. Случайное непристойное // Искусство кино. 2002. 2: 117-121.
Аронсон О. Советский фильм: неродившееся кино // Искусство кино. 1996. 4: 144-147.
Аронсон О. Цензура: киносимптоматика // Искусство кино. 2001. 8: 77-83.
Аронсон О.В. Коммуникативный образ. Кино. Литература. Философия. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
Аронсон О.В. Метакино. М.: Ad Marginem, 2003.
Артемьева О. Девушка и смерть. История хоррора как вечная реинкарнация напуганной блондинки // Искусство кино. 2010. 10: 101-120.
Артюх А. Время конгломератов. Последствия глобализации американской киноиндустрии // Искусство кино. 2010. 3: 79-87.

Артюх А. Голливуд: новое начало // Искусство кино. 2009. 8: 106-118.
Артюх А. Киберпространство: лучший выход – это вход // Искусство кино. 2002. 4: 53-62.
Артюх А. Кинематографическая техномистика // Искусство кино. 2003. 4: 91-98.
Артюх А. Маркетинг стиля // Искусство кино. 2012. 2: 64-69.
Артюх А. Нуар: голос из прошлого // Искусство кино. 2007. 5: 93-101.
Артюх А. Реальность без фантастики // Искусство кино. 2004. 6: 79-84.
Артюх А., Комм Д. Мечта о супермене. Критический случай в современной России // Искусство кино. 2005. 11: 15-26.
Артюх А., Комм Д. Пожар уже начался. О менеджмент-культуре // Искусство кино. 2008. 6: 53-63.
Артюх А., Комм Д. Политика неавторства // Искусство кино. 2009. 2: 84-94.
Артюх А., Комм Д. Экшн познания // Искусство кино. 2003. 8: 73-78.
Архангельский А. «Нас учили не жить» // Искусство кино. 2015. 5: 27-31.
Архангельский А. Вне политики – тоже политика // Искусство кино. 2014. 4: 59-63.
Архангельский А. Остановить время // Искусство кино. 2015. 8: 39-43.
Архангельский А. Пусто место свято не бывает. Госзаказ в СССР и в современной России // Искусство кино. 2013. 9: 13-17.
Архангельский А. Третья реальность // Искусство кино. 2016. 1: 113-117.
Архангельский В. Мифы и искусство научного кино // Искусство кино. 1966. 9: 73-77.
Архипова А. Знакомьтесь, зомби – наш друг, родственник и враг // Искусство кино. 2019. 5-6: 146-151.
Асенин С. Возможности мультипликации // Искусство кино. 1964. 8: 50-63.
Астахов И. О типических характерах и умозрительных теориях. По поводу статьи Ф. Карэна «Типическое и исключительное» // Искусство кино. 1940. 9: 30-33.
Астахов И. Предмет эстетики // Искусство кино. 1941. 3: 36-41.
Астахов И. Эстетический предмет и чувство // Искусство кино. 1940. 10: 9-14.
Бабиченко Д. Довольно мультштампов! // Искусство кино. 1961. 10: 33-43.
Багиров Э., Кацев И. В поисках // Искусство кино. 1966. 7: 109-115.
Бадалов Р. Что нам «Искусство кино»? // Искусство кино. 2011. 4: 133-136.
Балабанова Н. Ударная сила идеологического фронта // Искусство кино. 1964. 7: 5-13.
Балаш Б. Драматургия звука // Советское кино. 1934. № 8-9: 15-24.
Балаш Б. Звуковое кино // Советское кино. 1933. № 12: 62-74.
Балаш Б. Идеология буржуазного кино // Пролетарское кино. 1932. 11-12: 32-38.
Балаш Б. Искусство кино. М.: Госкиноиздат, 1945.
Балаш Б. К проблеме киностиля // Искусство кино. 1937. 1: 33-36.
Балаш Б. Ответ моим критикам // Искусство кино. 1936. 6: 39-45.
Балашов В. Фетишизация жанров в кинокритике // Искусство кино. 1950. 2: 22-27.
Барабан Е. Про ностальгию и войну // Искусство кино. 2012. 11: 82-91.
Барамзин А. Невольная защита формализма » // Искусство кино. 1948. 5: 28-29.
Баскаков В. В лабиринтах элитарной и массовой культуры // Искусство кино. 1975. 4: 101-115.
Баскаков В. Задачи и перспективы развития советской науки о кино // Искусство кино. 1975. 3: 89-94.
Баскаков В. Киноведение - свершения и поиски // Искусство кино. 1982. 2: 26-45.
Баскаков В. Киноискусство социалистического реализма и фальсификации «советологов» // Искусство кино. 1977. № 11. С. 38-52.
Баскаков В. Массовость, народность. К методологии изучения современного кинопроцесса // Искусство кино. 1981. 3: 60-69.
Баскаков В. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 12: 84-88.
Баскаков В. Ниспровергатели реализма. Мифы буржуазного киноведения // Искусство кино. 1979. 9: 71-90.
Баскаков В. Полемические заметки // Искусство кино. 1967. 9: 30-38.
Баскин М. За изучение специфики киноискусства // Искусство кино. 1955. 2: 66-77.
Батурин Ю.М. Рефлексивный анализ в социально-гуманитарном знании (науковедение). М., 2017.
Бегак Б. Правда детского образа // Искусство кино. 1947. № 2: 22-25.
Бегак Б., Громов Ю. Большое искусство для самых маленьких. М.: Госкиноиздат, 1949.
Безклубенко С. В предчувствии телевидения // Искусство кино. 1970. 12: 86-100.
Белова Л. «Нам Гоголи и Щедрины нужны!» // Искусство кино. 1952. 10: 58-68.
Белопольская В. Клиническая жизнь // Искусство кино. 2005. 11: 80-82.
Бельская Е.Ю., Волкова Н.П. История и философия науки. М.: МАИ, 2014. 224 с.
Березин О. Прокат как контекст фильма // Искусство кино. 2015. 3: 109-117.
Березин О. Реальность острова Размышления о 2020-м: должны ли кинотеатры умереть? // Искусство кино. 2020. 11-12: 232-243.
Березин О. Российский прокат: стокгольмский сидром // Искусство кино. 2018. 11-12: 35-41.
Березин О. Те(к)ст для джокера // Искусство кино. 2019. 11-12: 25-37.
Березин О. Что год (кино) прошедший нам готовит // Искусство кино. 2016. 11: 22-31.
Березницкий Я. Шестидесятые // Искусство кино. 1961. 1: 51-60.
Берест Б. Iсторiї українського kiна. Нью-Йорк: Каткове товариство iм. Т. Шевченко, 1962. 271 с.
Бессонов Б.Н. История и философия науки. М.: Юрайт, 2012. 394 с.
Билинский М. О традициях украинской кинематографии // Искусство кино. 1962. 10: 2-11.
Биргер А. Гипноз фактуры // Искусство кино. 1992. 3: 26-33.
Блейман М. «А был ли мальчик»? // Искусство кино. 1961. 1: 117-120.
Блейман М. Архаисты или новаторы? // Искусство кино. 1970. 7: 55-76.
Блейман М. В третий раз! // Искусство кино. 1961. 11: 66-78.

Блейман М. О литературной форме сценария // Искусство кино. 1960. 7: 87-94.
Блейман М. Опасно! // Искусство кино. 1963. 10: 17-21.
Блейман М. Порицание или прогноз? // Искусство кино. 1971. 9: 85-88.
Блейман М. Революционное прошлое живет // Искусство кино. 1963. 6: 20-28.
Блейман М. Роль литературы // Искусство кино. 1973. 2: 138-143.
Блейман М. Спор под псевдонимом // Искусство кино. 1959. 7: 67-75.
Блейман М. Человек в советской фильме. История одной ошибки // Советское кино. 1933. 5-6: 48-57. 7: 51-60.
Блокбастер: перевод на русский // Искусство кино. 2005. 12: 5-23.
Богомолов Ю. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 42.
Богомолов Ю. Грузинское кино: отношение к действительности // Искусство кино. 1978. 11: 39-55.
Богомолов Ю. Как накренить фразу? // Искусство кино. 1987. 10: 93-104.
Богомолов Ю. Краткий конспект длинной истории советского кино. 20-70-е годы // Искусство кино. 1995. 11: 16-23.
Богомолов Ю. Мы были умнее журнала, что неправильно // Искусство кино. 2001. 2: 5-7.
Богомолов Ю. О чем написана и о чем не написана статья // Искусство кино. 1979. 12: 89-95.
Богомолов Ю. По мотивам истории советского кино // Искусство кино. 1989. 8: 56-67. 1990. 2: 85-92.
Богомолов Ю. Полюбите нас черненькими // Искусство кино. 2010. 1: 22-29.
Богомолов Ю. Символы на экране // Искусство кино. 1969. 4: 19-
Богомолов Ю. Смены вех // Искусство кино. 2016. 9: 103-115. 10: 101-113.
Богомолов Ю. Тавтология и иносказание // Искусство кино. 1978. 2: 80-90.
Богомолов Ю. Художественная культура на рандеву с Интернетом // Искусство кино. 2012. 5: 26-33.
Богословская К. Вечные сюжеты и массовая аудитория // Искусство кино. 2014. 11: 120-132.
Богословская К. Двойной капкан. «Ловушка» зрительского восприятия// Искусство кино. 2013. 4: 70-77.
Богословская К. Запрос на идеалы. Российско-украинские события: анализ массового восприятия // Искусство кино. 2016. 5: 59-68.
Богословская К. Зритель как автор. Идеи сериалов, предложенные зрителями ТВ // Искусство кино. 2019. 11-12: 153-167.
Богословская К. Идол // Искусство кино. 2003. 5: 15-21.
Богословская К. Сериалы: welcome в мир иной// Искусство кино. 2007. 9: 93-103.
Богословская К. Телегерой – кто он? // Искусство кино. 2012. 3: 137-146.
Богословская К., Солнцева С. Конструирование «сериальных реальностей» // Искусство кино. 2008. 7: 137-149.
Божович В. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 12: 81-83.
Боксер В. Большие бренды всегда правы. Интернет на подхвате у телевидения // Искусство кино. 2015. 4: 73-79.
Боксер В. Кургинян у ворот? // Искусство кино. 2010. 11: 119-124.
Большаков И. Задачи нового года // Искусство кино. 1953. 1: 3-10.
Большаков И. К новому подъему советского киноискусства // Искусство кино. 1952. 4: 3-9.
Большаков И. Разгромить буржуазный космополитизм в киноискусстве // Правда. 3.03.1949.
Больше фильмов хороших и разных! // Искусство кино. 1952. 2: 3-9.
Больше хороших фильмов! // Литературная газета. 107 (2980): 1. 4.09.1952.
Борев Ю., Разумный В. К вопросу о типическом в искусстве // Искусство кино. 1953. 1: 52-70.
Борзенков В.Г. История и философия науки. М.: МГУ, 2009. 264 с.
Боричевский И.А. Науковедение как точная наука // Вестник знания. 1926. 12.
Бородина А. «Спасение Украины». Рейтинг темы на российском ТВ // Искусство кино. 2014. 4: 107-111.
Борьба идеологий и проблемы американского кинематографа // Искусство кино. 1977. 8: 118-152.
Брашинский М. Роман с застоем. 70-е // Искусство кино. 1999. 8: 89-103.
Брилева О., Брилев А. Самый скучный киношпион // Искусство кино. 2021. 9-10: 231-237.
Булдаков С.К. История и философия науки. М.: Риор, 2014. 256 с.
Буров А. Понятие художественного метода // Искусство кино. 1952. 9: 72-86.
Буров А. Типическое и индивидуальное // Искусство кино. 1953. 7: 69-80.
Буров С. Бела Балаш – теоретик и критик кино // Искусство кино. 1947. 1: 26-28.
Буряк Б. Интернациональное — не безнациональное // Искусство кино. 1964. 2: 26-36.
Бучило Н.Ф., Исаев И.А. История и философия науки. М.: Проспект, 2012. 432 с.
Быков Д. 90-е. Сады скорпиона // Искусство кино. 2001. 1: 40-43.
Быков Д. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 42-43.
Быков Д. Блуд труда // Искусство кино. 1996. 4: 121-126.
Быков Д. Назад в будущее // Искусство кино. 2003. 3: 93-99.
Быков Д. Но думал лишь о теле... // Искусство кино. 1995. 6: 74-77.
Быстрицкий А. Сериалы готовят интернет-народ // Искусство кино. 2014. 11: 133-140.
В интересах дружбы // Искусство кино. 1968. 1: 1-3.
В поисках новых ценностей // Искусство кино. 1990. 5: 29-50.
В поисках смысла: новый патриотизм // Искусство кино. 2006. 1: 5-25.
Вайсфельд И. «Киноправда» и просто правда // Искусство кино. 1963. 12: 77-80.
Вайсфельд И. «Не обобщайте коней!». Заметки о современном киноискусстве // Искусство кино. 1963. 1: 108-113.
Вайсфельд И. «Я» и экран // Искусство кино. 1966. 6: 8-21.
Вайсфельд И. Движение стилей и и устойчивость предрассудков // Искусство кино. 1978. 7: 90-104.

Вайсфельд И. Действительные тревоги // Искусство кино. 1964. 6: 36-42.
Вайсфельд И. Драматургия характеров и характер драматургии // Искусство кино. 1962. 4: 82-88.
Вайсфельд И. Заметки о революционном романтизме // Искусство кино. 1947. 7: 4-7.
Вайсфельд И. Итоги дискуссии о «Духе фильмы» // Искусство кино. 1936. 6: 46-51.
Вайсфельд И. Кинопроцесс: пути исследования // Искусство кино. 1984. 2: 83-94.
Вайсфельд И. Кто мы такие? // Искусство кино. 1971. 9: 80-85.
Вайсфельд И. Культура детали в кино // Искусство кино. 1939. 5: 37-45.
Вайсфельд И. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 11: 53-57.
Вайсфельд И. Мифы и реальность детектива // Искусство кино. 1978. 2: 124-129.
Вайсфельд И. Наследие, которое всегда с нами // Искусство кино. 1970. 4: 116-125.
Вайсфельд И. Национальное — интернациональное // Искусство кино. 1967. 9: 19-29.
Вайсфельд И. Не повторяя пройденного // Искусство кино. 1967. № 5. С. 30-33.
Вайсфельд И. О книге Н. Лебедева «Очерк истории кино СССР» // Искусство кино. 1948. 5: 20-24.
Вайсфельд И. Ожидание неожиданного // Искусство кино. 1979. 12: 110-114.
Вайсфельд И. Партийность искусства и индивидуальность художника // Искусство кино. 1962. 7: 11.
Вайсфельд И. Повесть и роман в кинематографе // Искусство кино. 1946.2-3.
Вайсфельд И. Погорим начистоту // Искусство кино. 1986. 1: 122-128.
Вайсфельд И. Построение комедийной интриги // Искусство кино. 1940. 7-8: 38-41.
Вайсфельд И. Поэзия педагогического поиска // Искусство кино. 1974. 3: 147-157.
Вайсфельд И. Прощание с канонами // Искусство кино. 1976. 5: 120-132.
Вайсфельд И. Расставание с ошибками // Искусство кино. 1956. 10: 3-16.
Вайсфельд И. Революцией мобилизованное и призванное // Искусство кино. 1969. 2: 5-15.
Вайсфельд И. Сценарий приключенческого фильма // Искусство кино. 1952. 8: 71-77.
Вайсфельд И. Сценарист — это писатель // Искусство кино. 1960. 10: 87-93.
Вайсфельд И. Сюжет и действительность // Искусство кино. 1965. 5: 114-124.
Вайсфельд И. Теория и практика С.М. Эйзенштейна // Искусство кино. 1937. 5. С. 25-28.
Вайсфельд И. Теория кино и художественный процесс // Искусство кино. 1973. 4: 106-117.
Вайсфельд И. Тогда и сегодня // Искусство кино. 1973. 2: 19-30.
Вайсфельд И. Уроки интернационализма // Искусство кино. 1971. 3: 60-71.
Вайсфельд И. Эмоциональный мир документального фильма // Искусство кино. 1968. 2: 61-72.
Вайсфельд И. Эстетика американских агрессоров (о книгах Т. Лейна «Американский киносценарий! И Ю. Вейла «Техника написания сценария») // Искусство кино. 1949. 2: 30-32.
Вайсфельд И.В. Кино как вид искусства. М., 1983.
Вальяно М.В. История и философия науки. М.: Альфа-М, Инфра-М, 2012. 208 с.
Варламов Л. О некоторых наболевших вопросах документального кино // Искусство кино. 1954. 8: 29-37.
Вартанов А. Искусство кино и теория кино // Искусство кино. 1967. 2: 60-65.
Вартанов А. К вопросу о специфике кино // Искусство кино. 1956. 6: 76-88.
Вартанов А. О природе киносценария // Искусство кино. 1959. 2: 39-56.
Вартанов А. Сложная ясность теории // Искусство кино. 1983. 3: 100-105.
Вартанов А.С. Киноведение и кинотворчество // Искусство кино. 1977. 8. С. 101-108.
Вартанова Е. Телевидение: постсетевая модель // Искусство кино. 2015. 4: 111-122.
Варшавский Я. Диалог со зрителем // Искусство кино. 1971. 9: 88-91.
Варшавский Я. За что борется фильм? // Искусство кино. 1958. 4: 27-38.
Варшавский Я. Неизбежность полиэкрана // Искусство кино. 1971. 7: 89-100.
Варшавский Я. Образный язык экрана // Искусство кино. 1962. 8: 108-116.
Варшавский Я. Парадоксы личных вкусов // Искусство кино. 1984. 2: 30-44.
Васильев А. Идеи летают в воздухе // Искусство кино. 2009. 9: 22-28.
Васильев Д.А Современное состояние и перспективы развития журналов о кино (на примере журнала «Искусство кино»). Дис. ...канд. филол. наук. М., 2006.
Васильева Н. Некоторые течения в современном буржуазном киноискусстве // Искусство кино. 1962. 1: 105-110.
Васильков И. От дидактики к образности // Искусство кино. 1962. 11: 88-92.
Вдохновляющая забота партии // Искусство кино. 1977. 9. С. 3-8.
Вейсман Е. Историческая наука и киноискусство // Искусство кино. 1939. 9: 55-60.
Вейцман Е. ... и социология! // Искусство кино. 1975. 11: 94-108.
Вейцман Е. Еще о социологии киноискусства // Искусство кино. 1972. 7: 82-95.
Вейцман Е. Линия разграничения // Искусство кино. 1963. 4: 37-46.
Вейцман Е. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 11: 68-70.
Вейцман Е. О социологической стороне критики // Искусство кино. 1967. 12. С. 54-62.
Вейцман Е. Спор о человеке // Искусство кино. 1962. 8: 130-138.
Вейцман Е., Гурова Л. Наука. Техника. Кино. Проблемы научной кинопопуляризации // Искусство кино. 1976. 12: 38-54.
Вейцман Е.М. Очерки философии кино. М., 1978.
Вейцман, Е., Гурова Л. Проблемы познавательного фильма // Искусство кино. 1973. 12: 166-182.
Венжер Н. Приключение киноконтента на ТВ // Искусство кино. 2014. 11: 141-147.
Версия 2.0. Кинокритика в интернет-пространстве // Искусство кино. 2011. 4: 87-97.
Вертов Д. Полная капитуляция Николая Лебедева // Пролетарское кино. 1932. 5: 12-18.
Весь мир насилья мы разрушим... // Искусство кино. 2003. 7: 5-22.
Виноградова Т.В. Основные направления современного науковедения: специфика, структура,

функционирование // Социология. 2005. 3: 26-38.
Виноградова Т.В. Социология научного знания, М.: ИНИОН РАН, 1998.
Винокуров Ю. О некоторых вопросах кинокомедии // Искусство кино. 1952. 12: 62-69.
Власов М. Параметры наследия // Искусство кино. 1973. 2: 31-41.
Войтоловсная Л. Программа воинствующего формализма // Пролетарское кино. 1932. 2: 5-9.
Волков Д. В параллельных системах // Искусство кино. 2012. 5: 63-67.
Волков Н. На звуковые темы // Советское кино. 1933. № 8: 61-70. № 11: 56-66.
Волков Н. О «самостоятельности» актера // Советское кино. 1934. 1-2: 102-109.
Волков Н. О театральной и кинематографической игре актера // Советское кино. 1933. 12: 56-61.
Волков-Ланит Л. Музыка фильма и ее теоретики // Искусство кино. 1939. 8: 39-43.
Волощенко В. Кинематография и жизнь // Советское кино. 1933. 10: 17-25.
Волькенштейн В. Драма и эпос в кино // Искусство кино. 1947. 2: 16-18.
Волькенштейн В. Драматургия кино. М.: Искусство, 1937.
Вольфсон А. Малоэкранное кино // Искусство кино. 1961. 5: 84-91.
Востриков Я. Об одном рецидиве формализма // Искусство кино. 1955. 8: 63-66.
Вуттон Д. Изобретение науки. Новая история научной революции. М.: КоЛибри, 2018. 336 с.
Гантман Ю. Изобразительная стилистика фильма и реальность // Искусство кино. 1978. 8: 79-92.
Герасимов С. Воспитание киноактера // Искусство кино. 1938. 4-5: 47-52.
Герасимов С. Мысль и образ // Искусство кино. 1963. 2: 8-12.
Герасимов С. Наступательная сила нашего искусства // Искусство кино. 1968. 8: 8-27.
Герасимов С. Ответственность критики // Искусство кино. 1975. 2: 1-8.
Герасимов С. Размышления перед постановкой // Искусство кино. 1945. № 2-3: 16-18.
Гиндилис Н.Л. От советского к российскому науковедению // Наука и инновации. 2014. 1(131): 16-19.
Гиндилис Н.Л. Становление и развитие науковедения в XX веке // Sociology of science and technology. 2015. 6(1): 98-104.
Гинзбург С. Вопросы драматургии кино // Искусство кино. 1937. 7: 58-61.
Гинзбург С. Книги для зрителя // Искусство кино. 1959. 1: 108-117.
Гинзбург С. О теоретическом наследии С. Эйзенштейна и В. Пудовкина // Искусство кино. 1956. 12: 82-91.
Гинзбург С. Очерки теории кино. М., 1974.
Гинзбург С. Проблемы истории кино // Искусство кино. 1948. 6: 22-24.
Глазычев В. Net-культура // Искусство кино. 2005. 3: 59-63.
Гогоберидзе Л. Почему мы так взволнованы? // Искусство кино. 1979. 12: 95-97.
Голдовский Е. О природе кинематографа // Искусство кино. 1956. 4: 92-99.
Головня А. Актер и оператор в фильме // Искусство кино. 1948. 3: 29-31.
Головня А. Искусство киноживописи // Искусство кино. 1952. 9: 64-.
Головня А. Статика и динамика композиции кинокадра // Искусство кино. 1939. 2: 41-43.
Голубовский А. Идентичность как формат // Искусство кино. 2009. 1: 21-26.
Голынко-Вольфсон Д. Гарри Поттер, ваш выход! // Искусство кино. 2002. 7: 65-71.
Голынко-Вольфсон Д. Гуманизм силового вмешательства. Этика и эстетика войны на экране // Искусство кино. 2004. 1: 99-107.
Голынко-Вольфсон Д. Демотиваторы // Искусство кино. 2012. 5: 90-97.
Голынко-Вольфсон Д. Душа интернета, или Паутина насилия // Искусство кино. 2003. 7: 95-101.
Голынко-Вольфсон Д. Культура интим-сервиса и кризис иронии // Искусство кино. 2003. 6: 96-103.
Голынко-Вольфсон Д. Масяня в депресняке, или Приручение вирутального // Искусство кино. 2002. 9: 98-103.
Голынко-Вольфсон Д. Окна во двор коммунального подсознания // Искусство кино. 2002. 11: 109-113.
Голынко-Вольфсон Д. Приключения Оли в Застеколье // Искусство кино. 2002. 2: 121-125.
Голынко-Вольфсон Д. Сетевой мусор, или Трэш-цивилизация // Искусство. 2002. 8: 87-91.
Голынко-Вольфсон Д. Тело оборотня, или Бремя запретной сексуальности. Об истории и эстетике кинокомикса. 2003. 3: 100-107.
Горбаткова О.И. Теоретические статьи киноведа И.В. Вайсфельда (1909-2003) в журнале «Искусство кино» // Crede Experto. 2023. 2.
Горбаткова О.И. Теоретические статьи киноведа Р.Н. Юренева (1912-2022) в журнале «Искусство кино» // Crede Experto. 2022. 4.
Горелов Д. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 44-45.
Горницкая Н. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 11: 79-82.
Гохберг Л.М., Заиченко С.А., Китова Г.А., Кузнецова Т.Е. Научная политика: глобальный контекст и российская практика. М.: Высшая школа экономики, 2011. 308 с.
Граков Г. Пафос борьбы за коммунизм // Искусство кино. 1949. 1: 7-10.
Грановский Ю.В. Факторы торможения российской науки // Науковедческие исследования. М., 2016: 107-128.
Грачев В. Вопросы семейной морали в киноискусстве // Искусство кино. 1950. 3: 11-15.
Гращенкова И. Серебряный век. В поисках лица // Искусство кино. 2007. 4: 106-114.
Григорьев В. К методологии определения киножанров // Пролетарское кино. 1931. 7: 16-20.
Григорьев Г. О конфликте в сюжете // Искусство кино. 1952. 7: 33-40.
Григорьев М. Литература и кино // Пролетарское кино. 1931. 2-3: 14-17.
Гринберг И. Проповедники мертвых схем // Искусство кино. 1949. № 2: 26-29.
Гройс Б. Изображая теорию // Искусство кино. 2012. 7: 127-137.
Гройс Б. Порабощенные боги: кино и метафизика // Искусство кино. 2005. 9: 77-88.

Громов Е. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 11: 57-62.
Громов Е. Свершения и обещания // Искусство кино. 1989. 10: 22-27.
Громов Е. Точка отсчета // Искусство кино. 1975. 8: 62-74.
Громов Е. Ясность мысли // Искусство кино. 1963. 9: 24-30.
Грошев А. Личное и общественное // Искусство кино. 1954. 9: 27-32.
Грошев А. Проблема типического и вопросы художественного мастерства // Искусство кино. 1953. 3: 95-105.
Грошев А., Гинзбург С., Долинский И. Краткая история советского кино / Вступ. статья и общая ред. В. Ждана. М.: Искусство 1969. 616 с.
Грушевский С. Криминал побеждает // Искусство кино. 2016. 10: 18-21.
Грызлов А. Монография о Пудовкине // Искусство кино. 1938. 3: 88-92.
Грэхэм Л. Очерки истории российской и советской науки. М.: Янус-К, 1998. 312 с.
Гудкова А. Глядя в телевизор // Искусство кино. 2003. 1: 115-121.
Гуревич Г. Карта страны фантазий // Искусство кино. 1964. 10: 67-72.
Гуревич Г. Рифы кинофантастики // Искусство кино. 1966. 5.
Гуревич Л. Воздействовать! // Искусство кино. 1961. 12: 36-41.
Гуревич Л. Куда ведет поиск? // Искусство кино. 1967. 8: 78-89.
Гурко С. Эротические фильмы Пудовкина // Искусство кино. 1993. 11: 61-64.
Гутин Л. Типическое в искусстве // Искусство кино. 1939. № 5: 46-49.
Давыдов Ю. По ту сторону художественного вкуса // Искусство кино. 1972. 9: 141-158.
Давыдова Е. Семиотика эротики. Американское кино 50-х // Искусство кино. 2001. 4: 77-86.
Давыдова Е., Шпикер С. Теория триумфа, или Двадцать лет спустя // Искусство кино. 1995. 6: 120-125.
Давыдова М. «Вышибающий «мурашку» катарсис». Обыденная кинокритика в социальных медиа // Искусство кино. 2012. 11: 9-21.
Давыдова М. Не забудьте выключить телевизор // Искусство кино. 2005. 1: 91-94.
Данцис М. Снимай себя! Феминистское видеоискусство // Искусство кино. 2021. 9-10: 124-132.
Демин В. Бунт подробностей // Вопросы драматургии. 1965. 5.
Демин В. Взгляд в две дали // Искусство кино. 1988. 3: 4-22.
Демин В. Фильм без интриги. М.: Искусство, 1966.
Десятерик Д. Между вымыслом и окопом. Украинская документалистика после майдана // Искусство кино. 2017. 1: 24-35.
Десятерик Д. Необратимость. Несколько замечаний об искусстве Майдана // Искусство кино. 2014. 6: 38-49.
Десятерик Д. Человек сумерек // Искусство кино. 2010. 3: 88-90.
Джонсон В. Спорная территория. Реконструкция национального пространства в кино // Искусство кино. 2001. 4: 92-98.
Дзиган Е. Особенности киноискусства // Искусство кино. 1958. 6: 123-131.
Дзиган Е. Стиль и метод // Искусство кино. 1978. 4: 110-114.
Динамов С. За сюжетное искусство // Советское кино. 1934. 5: 5-8.
Дмитриев В. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 45-46.
Дмитриев В. Гуманизм социалистической революции и кинематограф // Искусство кино. 1977. 11: 6-25. 12: 67-74.
Дмитриев В. Конец века конец чернухи? // Искусство кино. 1998. 3: 170-171.
Дмитриев В. О позиции критика и чистоте жанра // Искусство кино. 1984. 1: 81-89.
Дмитриев В. Оружием теории // Искусство кино. 1977. № 5. С. 114-122.
Дмитриева А. Киножурналистика и кинокритика СССР в период перестройки на примере журнала «Искусство кино» // Век информации. 2020. 4(13).
Добин Е. Поэтическое и прозаическое в кино // Искусство кино. 1960. 8: 88-107.
Добин Е. Теоретические заметки // Искусство кино. 1964. 2: 13-25. 7: 58-74.
Добин Е. Эксцентризм и эксцентрика // Искусство кино. 1940. 9: 38-51. 10: 34-38.
Добренко Е. «До самых до окраин» // Искусство кино. 1996. 4: 97-102.
Добренко Е. «Язык пространства, сжатого до точки», или Эстетика социальной клаустрофобии // Искусство кино. 1996. 9: 108-117. 11: 120-129.
Добренко Е. Жизнь как жанр. Алеша Пешков — Максим Горький — Марк Донской // Искусство кино. 1997. 4: 117-131.
Добренко Е. Сеятель ветра. «Творимое пространство» Александра Довженко // Искусство кино. 1997. 9: 59-73.
Добренко Е. Три матери // Искусство кино. 2000. 8: 96-111.
Добротворская К. «Цирк» Г. В. Александрова. К проблеме культурно-мифологических аналогий // Искусство кино. 1992. 11: 28-33.
Добротворский С. И задача при нем // Искусство кино. 1996. 9: 5-15.
Добротворский С. В сторону рая // Искусство кино. 1996. 9: 54-56.
Добротворский С. Восприятие стандарта // Искусство кино. 1994. 2: 75-83.
Добротворский С. Наследники по кривой // Искусство кино. 1991. 7: 25-29.
Добротворский С. Тело власти // Искусство кино. 1996. 4: 113-116.
Добротворский С. Фильм «Чапаев»: опыт структурирования тотального реализма // Искусство кино. 1992. 11: 22-28.
Довженко А. Цвет пришел // Искусство кино. 1945. 2-3: 6-7.
Долгов К. К проблеме личности // Искусство кино. 1969. 5: 41-58.
Долгов К. Кризис буржуазного философско-эстетического сознания и кинематограф // Искусство кино.

1974. 3: 86-105.
Долгов К. Теория отражения и художественное творчество // Искусство кино. 1970. 4: 96-110.
Долинский И. «Чапаев»: драматургия. М.: Госкиноиздат, 1945. 176 с.
Долинский И. Какой должна быть история советского кино // Искусство кино. 1960. 12: 100-104.
Долинский И. О книге М. Алейникова «Пути советского кино и МХАТ» // Искусство кино. 1948. 5: 24-27.
Дондурей Д. Большая постановка жизни // Искусство кино. 2007. 11: 126-133.
Дондурей Д. Бремя политики. Реформы в киноиндустрии // Искусство кино. 2013. 1: 5-9.
Дондурей Д. В роли протестантской этики // Искусство кино. 2007. 5: 50-53.
Дондурей Д. Граждане против гражданского общества. Телерейтинг как воспитатель нации // Искусство кино. 2013. 4: 5-15.
Дондурей Д. Когда же придет «настоящий критик»? // Искусство кино. 1995. 6: 87.
Дондурей Д. Конец века конец чернухи? // Искусство кино. 1998. 3: 162-163.
Дондурей Д. Миф о Сталине: технология вопроизводства // Искусство кино. 2010. 4: 15-20.
Дондурей Д. Не в деньгах счастье? // Искусство кино. 1989. 10: 3-12.
Дондурей Д. Неотвратимость перезагрузки. Системный кризис в кино // Искусство кино. 2011. 7: 5-10.
Дондурей Д. Новые зрители без нового кино // Искусство кино. 2001. 5: 20-22.
Дондурей Д. Ночной и дневной народы // Искусство кино. 2012. 4: 12-17.
Дондурей Д. Пиар-контент, контент-пиар. «Школа» как образец продюсерского творчества // Искусство кино. 2010. 1: 5-11.
Дондурей Д. После империи: кинорынок по-русски // Искусство кино. 1993. 11: 3-9.
Дондурей Д. Постсоветское искусство в поисках новой идеологии // Искусство кино. 1996. 2: 154-155.
Дондурей Д. Рынок вместо собеса // Искусство кино. 1996. 10: 28-37.
Дондурей Д. Секреты и обманы российского кинохита // Искусство кино. 1999. 3: 6-7.
Дондурей Д. Сильная власть – последствия для культуры // Искусство кино. 2001. 3: 150-152.
Дондурей Д. ТВ: без анализа // Искусство кино. 2014. 4: 27-35.
Дондурей Д. ТВ: на страже кризиса // Искусство кино. 2009. 2: 117-127.
Дондурей Д. ТВ: уловки профессии. О профессиональных стереотипах телевидения // Искусство кино. 2009. 8: 135-140.
Дондурей Д. Телесериал: кино для бедных? // Искусство кино. 2003. 3: 166-174.
Дондурей Д. Цензура реальности // Искусство кино. 2004. 4: 18-25.
Дондурей Д. Шаг вперед, два шага назад. О модернизации киноиндустрии в России // Искусство кино. 1994. 7: 14-18.
Дондурей Д.Б. Фильм-наполеон» // Искусство кино. 1977. № 8. С. 58-61.
Донец Л. Когда же придет «настоящий критик»? // Искусство кино. 1995. 6: 89.
Донец Л. Кое-что о кинокритике // Искусство кино. 1990. 1: 46-53.
Дорошевич А. Метафизика Андре Базена // Искусство кино. 1993. 11: 64-68.
Дорошевич А. Триллер вместо детектива // Искусство кино. 1994. 11: 73-81.
Дубровин А. Не подводя итогов // Искусство кино. 1989. 8: 34-35.
Дубровин А. О типизации // Искусство кино. 1978. 12: 128-
Дубровин А. Партийность – руководящий принцип творчества // Искусство кино. 1970. 4: 7-18.
Дубровина И. Нравственный потенциал «обыкновенного героя» // Искусство кино. 1977. 2: 118-134.
Дубровский А. О «пределах» и возможностях советской кинематографии // Искусство кино. 1938. 1: 23-27.
Дубровский Э. Сценарий как модель социальной действительности // Искусство кино. 1976. 1: 91-106.
Дьяченко В. Возможности и реальности // Искусство кино. 1971. 12: 18-21.
Дьяченко В. Парадоксы современного фильма // Искусство кино. 1970. 12: 21-35.
Еремин Д. Болезни нашего роста // Искусство кино. 1948. 1: 7-10.
Еремин Д. За чистоту советской кинотеории // Искусство кино. 1949. 2: 23-26.
Еремин Д. О конфликте в кинокомедии // Искусство кино. 1948. 5: 9-12.
Еремин Д. О народности советского киноискусства // Искусство кино. 1949. 5: 3-6.
Еремин Д. О некоторых задачах кинодраматургии // Искусство кино. 1947. 2: 3-6.
Ермолаев Г. Что тормозит развитие советского кино // Правда. 9.01.1938. 9 (7334): 4.
Ерофеев В. Бесхребетная публицистика // Пролетарское кино. 1932. 5: 19-23.
Жабский М. К размышлению о массах «самого массового» // Искусство кино. 1982. 5: 25-39.
Жабский М.И., Тарасов К.А. Развитие киноведения в институционально-контекстуальной перспективе // Культура и искусство. 2015. 1(25): 16-31.
Ждан В. Введение в эстетику фильма. М.: Искусство, 1972.
Ждан В. Вопросы драматургии научно-популярного фильма // Искусство кино. 1948. № 4: 22-24.
Ждан В. Высокая правда метода // Искусство кино. 1980. 3: 14-29.
Ждан В. На пороге новых проблем // Искусство кино. 1971. 11: 102-105.
Ждан В. О действии и сюжете в научно-популярном фильме // Искусство кино. 1950. 3: 7-10.
Ждан В. О некоторых вопросах драматургии научно-популярного фильма // Искусство кино. 1951. 4: 9-13.
Ждан В. О природе кинематографического образа // Искусство кино. 1964. 4: 48-59.
Ждан В. Образ и образность в научно-популярном фильме // Искусство кино. 1949. 5: 26-31.
Ждан В. Образность, а не дидактика // Искусство кино. 1961. 12: 46-51.
Ждан В.Н. Эстетика фильма. М., 1982.
Жежеленко Л. Мечта Дидро // Искусство кино. 1959. 7: 60-67.
Желябужский Ю. Что такое план // Искусство кино. 1937. 11: 34-43.

Жемчужный В. «Железный сценарий» // Советское кино. 1933. 7: 31-40.
Живые и мертвые. О российских фильмах – чемпионах проката // Искусство кино. 2012. 2: 15-30.
Жинкин Н. О киноискусстве и научном кино // Искусство кино. 1940. 9: 52-53.
Жучков А. О партийности киноискусства // Искусство кино. 1950. 3: 3-6.
За высокую идейность советского киноискусства // Искусство кино. 1947. 1: 5-6.
За круглым столом. Разговор о кинокритике, о журнале // Искусство кино. 1957. 1: 1-12.
За советское патриотическое искусство – против космополитов! // Искусство кино. 1949. 1: 1-3.
Загданский А. Научное кино: что после свободы? // Искусство кино. 1990. 9: 96-100.
Загданский Е. Культура мышления и кино // Искусство кино. 1972. 9: 59-66.
Загданский Е. Цель и средства // Искусство кино. 1975. 4: 23-35.
Задачи журнала // Искусство кино. 1938. № 1. С. 12.
Задачи советской кинокритики // Искусство кино. 1939. № 5: 5-6.
Зак М. Видеть процесс // Искусство кино. 1971. 11: 105-107.
Зак М. Зритель как соавтор // Искусство кино. 1988. 5: 74-81.
Зак М. Кино «наше» и «не наше» // Искусство кино. 1989. 12: 93-100.
Зак М. Кино как зрелище // Искусство кино. 1984. 6: 102-114.
Зак М. Не подводя итогов // Искусство кино. 1989. 8: 36.
Зак М. Приближение к натуре. К спорам о стилевых поисках // Искусство кино. 1982. 1: 35-49.
Зак М. Режиссура как искусство // Искусство кино. 1982. 9: 81-97.
Зак М. С любовью к балбесу // Искусство кино. 1996. 9: 16-22.
Зак М. Строитель жизни. О действенной природе нашего искусства // Искусство кино. 1962. 5: 62-66.
Зарубина Н.Н., Носкова А.В., Темницкий А.Л. Глобализация науки и доверие к социальному знанию // Международные процессы, 2017. 15(1): 188.
Зархи Н. Когда же придет «настоящий критик»? // Искусство кино. 1995. 6: 92.
Зверева В. Истории, рассказанные для всех // Искусство кино. 2005. 10: 73-81.
Зверева В. Менты, педофилы, убогие, звезды… Российская реальность по версии ТВ // Искусство кино. 2009. 9: 135-143.
Зверева В. Позывные гламура // Искусство кино. 2006. 11: 18-27.
Зверева В. Реальность «Дома-2» // Искусство кино. 2007. 2: 104-111.
Зверева В. Телевидение понижающего стандарта // Искусство кино. 2009. 1: 125-136.
Зверева В. Теленовости в формате сериала // Искусство кино. 2008. 8: 147-155.
Зверева В. Телереклама: пространство виртуального шопинга // Искусство кино. 2004. 7: 5-13.
Зверина Р. Навести порядок в студии Мосфильм // Советское искусство. 29.10.1937. 50: 6.
Звоничек С. Предмет и метод киноведения // Искусство кино. 1970. 11: 127-144.
Згуриди А., Альтшулер Б. О классификации научных фильмов // Искусство кино. 1958. 8: 140-148.
Зеликин С. Документальный телефильм и эффект присутствия // Искусство кино. 1966. 10: 67-74.
Зельдович Г. Творчество киноактера // Искусство кино. 1936. 3: 35-38.
Земляк В. Подвиг // Искусство кино. 1977. 5. С. 23-36.
Зильбер Э., Кринкин И. Преодоление эмпиризма // Советское кино. 1935. 3: 6-10.
Зильвер Э. К проблеме сюжета // Искусство кино. 1936. 3: 12-15.
Зись А. Против ревизионизма в эстетике // Искусство кино. 1958. 9: 136-142.
Зись А. Эпигоны буржуазной эстетики // Искусство кино. 1972. 10: 74-90.
Зись А.Я. Эстетика: идеология и методология. М.: Наука, 1984.
Золотусский И. Вина и жертва // Искусство кино. 2000. 12: 68-73.
Зоркая Н. «Искусство принадлежит народу». «Круглый стол» «ИК» // Искусство кино. 1983. 2: 30-33.
Зоркая Н. 50-е. Две неравные половины // Искусство кино. 2001. 1: 23-25.
Зоркая Н. 70-е. Хитроумные годы // Искусство кино. 2001. 1: 31-35.
Зоркая Н. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 46-47.
Зоркая Н. Кино тоталитарной эпохи // Искусство кино. 1990. 3: 100-103.
Зоркая Н. Советский кинотеатр, или Что там было на самом деле в прошлые годы // Искусство кино. 1995. 11: 118-127.
Зоркая Н. Сотворение «гомо советикус» // Искусство кино. 1994. 6: 129-135.
Зоркий А. Большая правка // Искусство кино. 2001. 2: 8-10.
И вот мы на свободе… // Искусство кино. 2004. 1: 5-25.
И.В. Сталин — великий продолжатель дела Ленина // Искусство кино. 1954. 12: 3-4.
Иванов В. О структурном подходе к языку кино // Искусство кино. 1973. 11: 97-109.
Иезуитов Н. «Философия» учебной фильмы (Беглые заметки об одной реакционной теории) // Пролетарское кино. 1931. 7: 5-11.
Иезуитов Н. В.И. Пудовкин. М.-Л.: Искусство, 1937.
Иезуитов Н. Киноискусство дореволюционной России // Вопросы киноискусства. Вы. 2. М.: Изд-во АН СССР, 1958: 252–307.
Иезуитов Н. Некоторые проблемы методологии учебной фильмы // Пролетарское кино. 1931. 12: 4-11. 1932. 1: 36-42.
Иезуитов Н. О стилях советского кино (Концепция развития советского киноискусства) // Советское кино. 1933. 3-4: 35-55. 5-6: 31-47.
Иезуитов Н. Проблема занимательности // Советское кино. 1934. 1-2: 113-124.
Изволов Н. «Затерянная фильма». Опыт Вертова. О реконструкции «Истории гражданской войны» // Искусство кино. 2022. 1-2: 15-49.
Изволов Н. Черно-белого кино не было? // Искусство кино. 2001. 6: 103-109.
Изволов Н. Что такое кадр? // Искусство кино. 2000. 9: 120-127.

Искусство кино – 90: хрестоматия / Ред.-сост. М.А. Селезнёв. М.: Искусство кино; СПб.: Подписные издания, 2021. 640 с.
Искусство принадлежит народу. «Круглый стол» «ИК» // Искусство кино. 1982. 2: 7-39.
История советского кино: В 4 т. М.: Искусство, 1969-1978.
Источник вдохновения // Искусство кино. 1956. 3: 3-6.
К дискуссии об учебном кино // Искусство кино. 1940. № 11: 59.
К новому подъему советского киноискусства // Правда. 28.08.1952.
К новым творческим успехам! (резолюция конференции работников советской кинематографии) // Искусство кино. 1958. 4: 4-8.
Каган М. Вкус как феномен культуры // Искусство кино. 1981. 9: 78-92.
Каган М. Искусство и зритель // Искусство кино. 1970. 10: 97-109.
Каган М. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 11: 70-75.
Каган М. Художественная деятельность как информационная система // Искусство кино. 1975. 12: 99-121.
Кагарлицкая А. Закон тусовки // Искусство кино. 1995. 6: 78-82.
Казакова С., Казаков С. «Их Императорских Величеств синематограф» // Искусство кино. 1995. 3: 62-68.
Казарян Р. Эволюция форм киносинтеза // Искусство кино. 1982. 7: 107-123.
Канделаки Л. К вопросу о природе искусства // Искусство кино. 1956. 11: 90-93.
Канторович В. Актуальные параллели. Документализм в кино и литературе // Искусство кино. 1975. 10: 82-99.
Капельгородская Н., Тритиниченко Н. Лжете, мистер Берест! // Искусство кино. 1963. 8: 96-100.
Каплан М. Культура оператора // Искусство кино. 1940. № 1-2: 63-67.
Капралов Г. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 50-51.
Капралов Г. Достоинство критики // Искусство кино. 1982. 2: 20-26.
Капралов Г. Критик, художник, гражданин // Искусство кино. 1971. 8: 16-20.
Капустин А. Еще о профессиональной гордости сценариста // Пролетарское кино. 1932. №№ 19-20: 26-31.
Караганов А. Всегда в развитии // Искусство кино. 1957. 9: 80-89.
Караганов А. Движущаяся эстетика // Искусство кино. 1982. 2: 13-20.
Караганов А. Достоинство художника // Искусство кино. 1966. 4: 14-22.
Караганов А. Критика – фильмы – жизнь // Искусство кино. 1972. 4: 1-22.
Караганов А. О режиссуре // Искусство кино. 1974. 10: 21-38.
Караганов А. Октябрь и мировое кино // Искусство кино. 1967. 11: 31-34. 12: 23-38.
Караганов А. Правда требует анализа // Искусство кино. 1963. 6: 11-20.
Караганов А. Продолжение открытия // Искусство кино. 1973. 2: 42-51.
Караганов А. Слово и образ // Искусство кино. 1953. 3: 29-45.
Карахан Л. В поисках новых ценностей // Искусство кино. 1990. 5: 31-34.
Карахан Л. Конец века конец чернухи? // Искусство кино. 1998. 4: 158-160.
Карахан Л. Секреты и обманы российского кинохита // Искусство кино. 1999. 3: 9-10.
Карцев П. Роза есть роза. От автора к герою бондианы // Искусство кино. 2021. 9-10: 240-251.
Карэн Ф. Типическое и исключительное // Искусство кино. 1940. № 6: 33-35.
Кацев И. Новейшие способы фальсификации теории искусства. Заметки о буржуазном киноведении // Искусство кино. 1963. 6: 120-132.
Кацнельсон Л. Проблемы методологии и методики учебно-технической фильмы // Пролетарское кино. 1932. 4: 25-34.
Качкаева А. Образ медиабудущего. Экономика впечатлений и мультимедийный контент // Искусство кино. 2013. 7: 94-98.
Качкаева А. От имени общества. Кто и как контролирует телевидение за рубежом // Искусство кино. 2010. 7: 139-147.
Кедров Б. Диалектика и кино // Искусство кино. 1970. 4: 82-94.
Кино в преподавании социологии // Качество образования: современные подходы к содержанию и организации учебного процесса: Материалы межвузовской научно-методической конференции по проблемам преподавания в вузе. В 2 ч. Тверь: ТвГУ, 2005. Ч. 2. С. 211-221.
Кино тоталитарной эпохи // Искусство кино. 1990. 1: 111-120. 2: 109-117. 3: 100-112.
Киноведы и кинокритики отвечают на вопросы «ИК» // Искусство кино. 1977. № 2. С. 9-28.
Кинопрокат: миссия (не)выполнима? // Искусство кино. 2002. 2: 5-18.
Кинотеатры возродят наше кино // Искусство кино. 2003. 8: 5-21.
Киселев В. Миф и мораль // Искусство кино. 1988. 6: 5-7.
Кисунько В. О героическом стиле эпохи и «формах времени» // Искусство кино. 1978. 9: 130-143. 10: 124-139.
Кисунько В. Телевидение и (или) культура // Искусство кино. 1998. 8: 96-103.
Кичин В. Eugene The Terrible. Хроники и мистики эпохи озверения // Искусство кино. 2001. 2: 11-13.
Кладо Н. Актер и сценарий // Искусство кино. 1938. № 3: 35-41.
Кладо Н. Вокруг сюжета // Искусство кино. 1936. № 5: 40-46.
Кладо Н. За что отвечает искусство? // Искусство кино. 1962. 2: 90-102.
Кладо Н. О профессии кинорежиссера // Искусство кино. 1938. № 3: 53-56.
Клейман Н. Неосуществленные замыслы Эйзенштейна // Искусство кино. 1992. 6: 9-21.
Клейман Н. Что можно почерпнуть у Эйзенштейна? // Искусство кино. 2011. 12: 43-47.
Клейман Н., Косолапов О., Сиривля Н. Эйзенштейн сегодня // Искусство кино. 1996. 5: 10-21.

Клейман Н., Ямпольский М. Прощание // Киноведческие записки. 2006. 79. http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/882/
Климонтович Н. Любовь под березами // Искусство кино. 1988. 6: 78-87.
Климонтович Н. Они как шпионы // Искусство кино. 1990. 11: 113-122.
Ковалов О. «Четвертый смысл». Гипотеза прочтения // Искусство кино. 2008. 10: 63-72. 11: 95-103.
Ковалов О. Звезда над степью. Америка в зеркале советского кино // Искусство кино. 2003. 10: 77-87.
Ковалов О. Мышеловка // Искусство кино. 2009. 6: 109-120. 7: 117-125.
Ковалов О. Наш ответ Джойсу // Искусство кино. 2008. 3: 71-80. 4: 53-61.
Ковалов О. Сатурн, пожирающий детей // Искусство кино. 2010. 4: 37-45.
Ковалов О. Эстетика поражения // Искусство кино. 2018. 3-4: 148-152.
Коган Л. Что же такое неореализм? // Искусство кино. 1958. 9: 143-148.
Когда же придет «настоящий критик»? // Искусство кино. 1995. 6: 87-96.
Код неизвестен // Искусство кино. 2004. 3: 99-108.
Козлов Б.И. Наука и науковедение в постиндустриальной России // Науковедение. 2004. № 4.
Козлов Л. Изображение и образ. М.: Искусство, 1980.
Козлов Л. К истории одной идеи // Искусство кино. 1968. 1: 69-87.
Козлов Л. Кино и ТВ: некоторые аспекты взаимодействия // Искусство кино. 1983. 6: 103-113.
Козлов Л. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 11: 75-79.
Козлов Л. О жанровых общностях и особенностях // Искусство кино. 1978. 11: 120-135.
Козлов Л. О практичности хорошей теории // Искусство кино. 1985. 7: 123-129.
Козлов Л. О синтетичности киноискусства // Искусство кино. 1956. 11: 82-90.
Козлов Л. После империи: национальное кино о условиях рынке // Искусство кино. 1994. 9: 121-122.
Козлов Л. Против мещанина // Искусство кино. 1959. 12: 88-91.
Козлов Л. Искусство видеть // Искусство кино. 1961. 4: 96-97.
Козлов Л. К чему стремился художник? // Искусство кино. 1957. 12: 38-44.
Козлов Л. Дозвуковое // Искусство кино. 1961. 1: 115-117.
Козлов Л. Два Арнхейма // Искусство кино. 1961. 7: 122-125.
Козлов Л. Нескончаемый труд // Искусство кино. 1962. 11: 100-122.
Козлов Л. «Потемкин» снова и снова // Искусство кино. 1965. 12: 3-10.
Козлов Л. Еще один ниспровергатель // Искусство кино. 1975. 7: 152-164.
Козлов Л. Рядом с правдой // Искусство кино. 1958. 5: 27-31.
Колодяжная В. Сюжет и фабула приключенческого фильма // Искусство кино. 1956. 10: 34-43.
Коломиец В. Инструмент оценки эфира // Искусство кино. 2003. 5: 5-8.
Колотаев В. Забыть «Дом-2» // Искусство кино. 2009. 11: 125-129.
Колотаев В. Створки бытия // Искусство кино. 2001. 4: 99-107.
Комаров С.В. Жизнь длинною в век. М.: ВГИК, 2000: 39-43.
Комм Д. Eurohorror: британский канон // Искусство кино. 2001. 5: 83-90.
Комм Д. Eurohorror: латинская школа // Искусство кино. 2000. 9: 99-108.
Комм Д. Горячая жажда вечности // Искусство кино. 2004. 5: 101-105.
Комм Д. Готика: больше, чем кино // Искусство кино. 2006. 7: 71-81.
Комм Д. Должники и кредиторы: русский жанр // Искусство кино. 2002. 2: 93-103.
Комм Д. Красота мечты и кошмара // Искусство кино. 2008. 7: 69-79.
Комм Д. Метаморфозы страха // Искусство кино. 2003. 4: 108-115.
Комм Д. Технологии страха // Искусство кино. 2001. 11: 98-107.
Комм Д. Цирк сгорел, но мама не горюет // Искусство кино. 2004. 4: 56-58.
Комм Д. Шоустопперы // Искусство кино. 2012. 2: 115-123.
Комм Д. Эскимоска и Голливуд // Искусство кино. 2008. 9: 79-91.
Комм Д., Золотоносов М. Идет перформанс // Искусство кино. 2006. 1: 113-122.
Комм Д., Золотоносов М. О массовой культуре и мировом заговоре // Искусство кино. 2004. 4: 79-89.
Конец века конец чернухи? // Искусство кино. 1998. 3: 162-174. 4: 158-174.
Конце артхауса? // Искусство кино. 2005. 3: 16-29.
Концепция личности и современном искусстве // Искусство кино. 1969. 1: 11-32. 2: 22-37.
Корнеев Р. Кинокритики с торрентов // Искусство кино. 2012. 11: 5-8.
Корниенко И. Наш долг и право // Искусство кино. 1971. 12: 5-10.
Королев А. Когда спящий уснет // Искусство кино. 2001. 10: 46-48.
Короченский А. Медиакритика в теории и практике журналистики. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростов. ун-та, 2003. 284 с.
Корте Г. Введение в системный киноанализ. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2018. 360 с.
Корытная С. Связь времен. Об историко-революционном фильме // Искусство кино. 1962. 8: 26-32.
Косматов Л. Проблема типического и искусство оператора // Искусство кино. 1953. 6: 106-113.
Косматов Л. Цвет в искусстве оператора // Искусство кино. 1952. 2: 102-107.
Космополиты в кинокритике и их покровители // Литературная газета. 1949. 14. 16.02.1949: 2.
Косолапов М. Бонд — мифогенетический анализ // Искусство кино. 2000. 4: 53-58.
Костюк А. Еще больше развлечений! ТВ: зрительские предпочтения // Искусство кино. 2009. 4: 117-123.
Кравченко С.А. Институциональное доверие к научному знанию в условиях новых рисков и уязвимостей в системе безопасности современной России. РНФ, 2016-2018. https://rscf.ru/contests/search-projects/16-18-10411/
Кравченко С.А., Коннов В.И. Проблема доверия к научному знанию: риски и способы их преодоления // Полис. Политические исследования, 2016. 5: 108-121.
Краснов К. Рай и мученики // Искусство кино. 2018. 11-12: 82-96.

Краснослободцева А. И мой сурок. Российский видеоарт в ожидании реальности // Искусство кино. 2021. 9-10: 160-167.
Краснящих А. Играем в кино. Персонажи культового кино в детских играх и анекдотах // Искусство кино. 2005. 2: 77-85.
Кремлев Г. Без догм в теории, без штампов в творчестве // Искусство кино. 1954. 12: 63-87.
Кремлев Г. Об этом много спорят // Искусство кино. 1961. 9: 117-120.
Кржижановский Г. За чистоту реалистического искусства // Искусство кино. 1936. № 2: 3-7.
Кривуля Н. 3D – и смотри. Полнометражная анимация: от Диснея до новых времен // Искусство кино. 2008. 6: 64-75.
Кринкин И. Реализм и натурализм в творчестве художников кино // Искусство кино. 1936. № 1: 15-20.
Критик критику – критик // Искусство кино. 2005. 11: 32-41.
Критика как PR // Искусство кино. 2003. 12: 13-29.
Критика перед новыми рубежами // Искусство кино. 1977. № 2. С. 3-8.
Критика... но какая? // Искусство кино. 1969. № 1. С. 10.
Кротов Я. Размышления о порнографии // Искусство кино. 1992. 7: 104-112.
Круглова Т. Стокгольмский синдром в российской школе // Искусство кино. 2016. 11: 135-144.
Крючечников Н. О конфликте в сценарии // Искусство кино. 1952. 6: 88-96.
Крючков Н. Справедливая критика // Огонек. 1968. 48: 17.
Кугель С.А., Майзель И.А. Образ науки в общественном мнении (социологический аспект) // Вестник Российской академии наук. 1992. 11: 20-29.
Кудин В. «Высокий план мышления...» // Искусство кино. 1971. 9: 77-80.
Кузнецов В. От фильма-факта – к фильму-исследованию // Искусство кино. 1975. 9: 115-129.
Кузнецов С. Дело молодое // Искусство кино. 2000. 8: 81-86.
Кузнецова В. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 11: 91-93.
Кукаркин А. Грани современной комической // Искусство кино. 1967. 10: 102-106.
Кукулина А. Леонид Козлов. Видеть вещи в перспективе // Искусство кино. 2006. https://old.kinoart.ru/archive/2006/03/n3-article15/
Кулешов Л. Культура режиссерского творчества // Искусство кино. 1941. 3: 11-12.
Кулешов Л.В. Собр. соч. Т.1. Теория. Критика. Педагогика. М., 1987.
Куницын Г. Высокое призвание литературы и искусства // Искусство кино. 1963. 9: 12-23.
Куницын Г. Искусство и политика // Искусство кино. 1968. 4: 1-8.
Куртов М. Индустрия скуки. К вопросам онтологии кино // Искусство кино. 2009. 5: 85-91.
Кучкина О. Позабытые истины. О категории художественного и еще кое о чем, с этим связанном // Искусство кино. 1987. 1: 7-16.
Кучухидзе И. «Все испытывайте, а хорошее удерживайте...» // Искусство кино. 1979. 11: 112-119.
Кушнарева И. Группа крови // Искусство кино. 2012. 2: 136-141.
Кушнарева И. Другая история «Кайе дю синема» // Искусство кино. 2007. 5: 74-83.
Кушнарева И. Что угодно, только не ТВ // Искусство кино. 2011. 11: 5-15.
Кушниров М., Шпагин А. Двадцать лет спустя // Искусство кино. 1993. 8: 5-11.
Лаврентьев С. «А я люблю военных!..» // Искусство кино. 1997. 5: 83-87.
Лаврентьев С. На грани // Искусство кино. 1996. 11: 36-39.
Лаврентьев С. Тугие узлы // Искусство кино. 1988. 6: 143-152.
Лаврентьев С. Туман после пейзажа // Искусство кино. 1991. 10: 106-115.
Лазарев В. Настоящее и будущее цветного кино// Искусство кино. 1945. № 2-3: 4-5.
Лебедев Н. Два «документа» (по поводу статей Вертова и Ерофеева) // Пролетарское кино. 1932. 5: 24-29.
Лебедев Н. Думая о будущем // Искусство кино. 1959. 8: 50-57.
Лебедев Н. За пролетарскую кинопублицистику (к вопросу о методологии кинохроники) // Пролетарское кино. 1931. 12: 20-29.
Лебедев Н. За пролетарскую кинопублицистику // Литература и искусство. 1931. 9-10.
Лебедев Н. Нас ведет партия // Искусство кино. 1958. 1: 55-66.
Лебедев Н. О научно-исследовательской работе в кино // Советское кино. 1934. 10: 43-49.
Лебедев Н. О научно-теоретической работе в кино // Искусство кино. 1946. 4: 3-6.
Лебедев Н. О специфике кино // Советское кино. 1933. № 8: 71-80. 9: 67-73. 10: 48-62.
Лебедев Н. О теоретической работе по вопросам киноискусства // Искусство кино. 1952. 7: 112-117.
Лебедев Н. Очерк истории кино СССР. М.: Госкиноиздат, 1947.
Лебедев Н. Сталин и кино // Искусство кино. 1939. № 12: 18-21.
Лебедев Н. Фильм и зритель // Искусство кино. 1964. 6: 43-49.
Лебедев Н.А. Внимание: кинематограф! О кино и киноведении. М., 1974.
Левин Е. Виктор Шкловский — кинотеоретик // Искусство кино. 1970. 7: 105-119.
Левин Е. Время и жанр // Искусство кино. 1981. 2: 161-178.
Левин Е. Время и стиль. К типологии стилей советского кино // Искусство кино. 1978. 12: 73-82.
Левин Е. Время эпоса. К методологии историко-типологического анализа жанра // Искусство кино. 1982. 8: 136-152.
Левин Е. Вчитываясь в Пудовкина // Искусство кино. 1976. 10: 102-118.
Левин Е. Историческая трагедия как жанр и как судьба // Искусство кино. 1991. 9: 83-92.
Левин Е. Киноведческие мечтания // Искусство кино. 1991. 3: 103-109.
Левин Е. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 11: 82-85.
Левин Е. О художественном единстве фильма. М.: Искусство, 1977.
Левин Е. Об Эйзенштейне // Искусство кино. 1996. 5: 27-33.

Левин Е. Пепел и огонь // Искусство кино. 1989. 8: 68-79.
Левин Е. Пять дней в 49-м // Искусство кино. 1990. 1: 93-99. 2: 93-101. 3: 77-91.
Левин Е. С птичьего полета, или Об одной семиотической аберрации // Искусство кино. 1973. 11: 110-120.
Левин Е. Увидеть вовремя! // Искусство кино. 1979. 12: 101-110.
Левин Е.С. В защиту сюжета // Искусство кино. 1967. 5. С. 33-42.
Левшина И. Три тезиса // Искусство кино. 1986. 12: 73-84.
Леонидов О. Кинодраматург и производство // Советское кино. 1933. № 10: 26-30.
Леонтьева К. «Цифра» преследует артхаус // Искусство кино. 2010. 6: 87-93.
Леонтьева К. Где и как мы смотрим кино // Искусство кино. 2012. 8: 125-131.
Липков А. Все краски палитры // Искусство кино. 1978. 6.
Липков А.И. Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона. М., 1990.
Липовецкий М. Reality show // Искусство кино. 2001. 4: 46-49.
Липовецкий М. В отсутствие медиатора. Сюжет внутренней колонизации // Искусство кино. 2003. 8: 79-93.
Липовецкий М. Президент Штирлиц // Искусство кино. 2000. 11: 73-76.
Лисаковский И. Метод и направление: что за терминами? // Искусство кино. 1983. 4: 79-88.
Лисаковский И. Метод и стиль: диалектика связей // Искусство кино. 1979. 1: 60-70.
Лисаковский И. Наш метод — наши возможности. Несколько заметок о творческих проблемах социалистического реализма // Искусство кино. 1982. 8: 128-136.
Лисаковский И. Псевдореализм: явление, сущность, практика // Искусство кино. 1979. 6: 113-129.
Лисаковский И. Реализм: особенности и функции // Искусство кино. 1981. 4: 81-105.
Лисаковский И. Сказать и показать. О языке кино, его объемах и функциях // Искусство кино. 1985. 3: 82-93. 4: 118-128.
Логинова К. Каталог зла. Суперзлодеи и их трансформация / Искусство кино. 2019. 9-10: 239-247.
Локшин Б. Краткий курс тоталитарного секса // Искусство кино. 2017. 7-8: 183-194.
Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.
Лотман Ю.М. Статьи по семиотике и топологии культуры. Т.1 // Избр. статьи в 3-х т. Таллин: Александра, 1992. 247 с.
Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном, Таллин, 1994.
Луговой С. История игрушек. Введение в психоанализ // Искусство кино. 2020. 3-4: 188-201.
Лурье Я. Формула американского нуара. Нуар — жанр и ли стиль? // Искусство кино. 2013. 4: 99-109.
Лучанский М. Гипербола в кино // Искусство кино. 1939. 7: 26-30.
Любарский Г. Испугать, чтобы успокоить // Искусство кино. 2003. 11: 22-26.
Лященко В. Каждый кадр – картина. Как YouTube стал платформой для киноведения с миллионной аудиторией // Искусство кино. 2021. 5-6: 32-35.
Майзель Е. Авангард 2.0 // Искусство кино. 2021. 9-10: 194-200.
Майзель Е. Беда коммунизма. ЖЖ как зеркало русской эволюции // Искусство кино. 2009. 6: 135-141. 7: 139-147.
Майзель Е. Всюду Бог? Пробные заметки о религиозном кино // Искусство кино. 2012. 9: 111-117.
Майзель Е. Главный герой. Лениниана 60-х: «На одной планете» и другие картины // Искусство кино. 2017. 7-8: 110-118.
Майзель Е. Дорога перемен // Искусство кино. 2021. 5-6: 24-31.
Майзель Е. Зоокино от Люмьеров до YouTube. Животные как новые герои кинематографа XXI века // Искусство кино. 2020. 3-4: 88-102.
Майзель Е. Кто здесь власть. «Игра престолов» как феномен современности // Искусство кино. 2019. 7-8: 281-289.
Майзель Е. Отсчет утопленников // Искусство кино. 2010. 5: 33-39.
Майзель Е. Стадия зеркала: VR и кино // Искусство кино. 2019. 9-10: 169-182.
Майзель Е. Уроки американского андерграунда. Негативная диалектика кино // Искусство кино. 2021. 3-4: 59-68.
Макарцев Б. Неиспользованный жанр // Искусство кино. 1953. 12: 96-100.
Малькова Л. Вертов, Ленин и мы // Искусство кино. 1996. 4: 66-72.
Малькова Л. Между Вертовым и Путиным // Искусство кино. 2001. 5: 96-103.
Малюкова Л. Up! // Искусство кино. 2009. 9: 83-94.
Малюкова Л. Некто анимадок // Искусство кино. 2021. 1-2: 239-253.
Маматова Л. А.В. Луначарский и развитие советского киноискусства // Искусство кино. 1975. 11: 72-88.
Маматова Л. Грузинское кино: к проблеме традиций // Искусство кино. 1979. 12: 76-89.
Маматова Л. Интернационализм — наше знамя // Искусство кино. 1970. 8: 8-27.
Маматова Л. Машенька и зомби. Мифология советской женщины // Искусство кино. 1991. 6: 110-118.
Маматова Л. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 11: 88-91.
Маматова Л. Модель киномифов 30-х годов // Искусство кино. 1990. 11: 103-111.
Маматова Л. Модель киномифов 30-х годов: гений и злодейство // Искусство кино. 1991. 3: 88-97.
Маматова Л. Процесс и схема // Искусство кино. 1975. 1: 118-138.
Маневич И. Авторский замысел и режиссерский произвол // Искусство кино. 1948. № 2: 26-28.
Маневич И. Вопросы экранизации // Искусство кино. 1940. № 7-8: 58-63.
Маневич И. О жизненном фоне и художественной детали в сценарии и фильме // Искусство кино. 1952. 2: 83-91.
Маневич И. Спектакль на экране // Искусство кино. 1953. 7: 90-98.
Маневич И., Погожева Л. О кинотеории и кинокритике // Искусство кино. 1948. 6: 16-18.

Манович Л. YouTube и будущее теории кино // Искусство кино. 2021. 5-6: 10-13.
Манцов И. Актуальный триптих // Искусство кино. 2002.1: 61-64.
Манцов И. Белый танец // Искусство кино. 2001. 4: 67-76.
Манцов И. Бразилия – Аргентина // Искусство кино. 2002. 8: 5-12.
Манцов И. Свидетель // Искусство кино. 2002. 5: 65-73.
Марголит Е. «Он человек был...». Ленин — герой кино оттепели // Искусство кино. 2000. 5: 84-94.
Марголит Е. 60-е. Воспоминания о почтовом ящике на воротах // Искусство кино. 2001. 1: 26-30.
Марголит Е. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 51-52.
Марголит Е. Неведомому богу. Сопротивление. Киноверсия Марка Донского // Искусство кино. 2010. 9: 89-97.
Марголит Е. Призрак свободы: страна детей // Искусство кино. 2002. 8: 76-85.
Марголит Е., Шмыров В. Отсчет привидений, которые не возвращаются? // Искусство кино. 1992. 6: 26-36.
Марков М. Некоторые закономерности восприятия искусства // Искусство кино. 1957. 9: 90-104.
Маркулан Я. Зарубежный кинодетектив. Опыт изучения одного из жанров буржуазной массовой культуры. Л.: Искусство, 1975.
Мартыненко Ю. Киноискусство и язык // Искусство кино. 1973. 12: 143-
Мартыненко Ю. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 11: 86-88.
Масеев И. Типическое и конфликт в драматургии // Искусство кино. 1953. 3: 12-28.
Масловский Г. История одной теории // Искусство кино. 1983. 2: 113-123.
Масловский Г. К спорам о целостности фильма // Искусство кино. 1978. 1: 116-125.
Матизен В. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 52.
Матизен В. Арифметика идеомифа // Искусство кино. 1996. 4: 141-143.
Матизен В. Кинокритика: попытка структуры // Искусство кино. 1995. 6: 68-70.
Матизен В. Конец века конец чернухи? // Искусство кино. 1998. 3: 173.
Матизен В. Краткий курс паратеории советского кино // Искусство кино. 1993. 9: 122-126.
Матизен В. Стёб как феномен культуры // Искусство кино. 1993. 9: 59-62.
Матизен В. Эхо почившей идеологии // Искусство кино. 1989. 12: 101-106.
Мачерет А. Вопросы жанра // Искусство кино. 1954. 11: 65-79.
Мачерет А. Вопросы стиля в киноискусстве // Искусство кино. 1956. 2: 6-25.
Мачерет А. Мысль на экране // Искусство кино. 1965. 2: 54-62.
Мачерет А. Художественные течения в советском кино. М.: Искусство, 1963.
Мачерет А.В. Художественность фильма. М.:. Искусство, 1975. 256 с.
Медведев А. «Журнал не давал советскому кино расслабиться» // Искусство кино. 2011. 4: 107-112.
Медведев А. В поисках киногаммы. 15 тезисов о Вертове // Искусство кино. 2017. 1: 117-123.
Медведев А. За Новогрудского! // Искусство кино. 2001. 2: 14-16.
Медведев А. Только о кино // Искусство кино. 1999. 10: 131-141.
Медведев С. Штирлиц в шоколаде // Искусство кино. 2010. 4: 55-57.
Медведкин А. Новое качество драматургии // Советское кино. 1933. № 11: 15-18.
Межов Е. А существует ли телефильм? // Искусство кино. 1966. 12: 35-39.
Мейлах Б. Замысел — фильм - восприятие. Творчество как динамический процесс // Искусство кино. 1968. 10: 66-79.
Мельвиль Л. От битников к «новым левым». Эволюция эстетики «подпольного» кино // Искусство кино. 1976. 10: 142-151.
Мельвиль Л. Подводя итоги «параллельного» кино на Западе // Искусство кино. 1980. 4: 130-146.
Методологические проблемы истории советского кино // Искусство кино. 1972. 6: 96-129.
Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 11: 51-101. 12: 79-93.
Миф и мораль // Искусство кино. 1988. 6: 5-23.
Мифы и реальность. Вып. 10 / Сост. М. Шатерникова. М.: Искусство, 1988.
Михайлов А. «Черная» работа Виктора Шкловского // Пролетарское кино. 1931. 4: 52-55.
Михайлов А. К вопросам теории кино // Советское кино. 1935. 9: 34-50.
Михайлов А. Против эклектизма в кинотеории и кинокритике // Пролетарское кино. 1931. 2-3: 26-33.
Михайлов И. Монолог из-под забора // Искусство кино. 2006. 2: 59-62.
Михайлов Н. Некоторые вопросы развития советского киноискусства // Искусство кино. 1958. 2: 1-18.
Михалевич А. Умножать силу человека // Искусство кино. 1969. 9: 52-63. 10: 56-68.
Михалевич А. Эстетические парадоксы // Искусство кино. 1968. 9: 5-9.
Михалкович В. Блаженна ли страна за далью непогоды? // Искусство кино. 2004. 6: 85-90.
Михалкович В. Отче наш, советский // Искусство кино. 1996. 4: 109-112.
Михалкович В. Поезд и призраки // Искусство кино. 1995. 11: 4-9; 218-221. (история немого кино).
Михалкович В. Стиль кинематографа и стиль фильма // Искусство кино. 1978. 1: 69-87.
Михалкович В. Эфирное тело зрителя // Искусство кино. 1996. 1: 51-57.
Могендович М. Актер экрана (к теории актерского творчества) //Пролетарское кино. 1932. 19-20:32-39.
Могендович М. Образ и роль (к теории актерского творчества) // Пролетарское кино. 1932.19-20: 23-32.
Можнягун С. «Бондиана» как феномен «массовой культуры» // Искусство кино. 1972. 11: 146-160.
Морозова Н. Приключенческий фильм // Искусство кино. 1953. 12: 52-63.
Москвина Т. 80-е. Надо бы располовинить // Искусство кино. 2001. 1: 36-39.
Москвина Т. Нет ничего лучше хорошей погоды. «Папино кино» и отечественная культура // Искусство кино. 2003. 2: 23-29.
Муратов Л. Искусство в мерцающих колбах // Искусство кино. 1964. 12: 46-55.

Муратов С. Вверх по лестнице, ведущей вниз // Искусство кино. 2005. 2: 87-89.
Муратов С. Видеобум или третья экранная революция? // Искусство кино. 1987. 1: 98-110.
Муратов С. Дальновидение для радиозрителей // Искусство кино. 2011. 7: 125-135.
Муратов С. Земноводные выходят на сушу // Искусство кино. 2008. 3: 111-119.
Муратов С. Культурная контрреволюция. ТВ: ликвидация документального кино // Искусство кино. 2012. 6: 121-129.
Муратов С. Пристрастная камера // Искусство кино. 1966. 6: 108-119.
Муратов С. Самосожжение // Искусство кино. 2000. 3: 103-110.
Муратов С. Смена эпох // Искусство кино. 1996. 1: 122-129.
Муратов С. ТВ: легенды и мифы // Искусство кино. 2006. 5: 113-119.
Муриан В. Гуманизм социалистический и гуманизм абстрактный // Искусство кино. 1965. 11: 10-20.
Муриан В. О ленинской концепции личности и коллектива и наших кинопроблемах // Искусство кино. 1969. 12: 5-19.
Навстречу новому // Искусство кино. 1958. 5: 1-16.
Науковедение и новые тенденции в развитии российской науки / Ред. Алахвердян А.Г., Семенова Н.Н., Юревич А.В. М.: Логос, 2005.
Не подводя итогов // Искусство кино. 1989. 8: 31-53.
Недошивин Г. Где проходят рубежи? // Искусство кино. 1964. 5: 6-18.
Немеркнущий свет Октября // Искусство кино. 1977. № 11. С. 1-5.
Немеш К. О законах и средствах киноискусства // Искусство кино. 1956. 7: 83-91.
Нестерович О. Драматургия историко-революционного фильма // Искусство кино. 1939. № 7: 22-25.
Нестерович О. Поднимем кинокритику до вершин кинематографии // Искусство кино. 1940. № 7-8: 44-46.
Николаев Д. У смеха свои законы // Искусство кино. 1969. 6: 19-36.
Нильсен В. О формалистской теории монтажа // Пролетарское кино. 1932. 4: 18-24.
Нифонтов Г., Фрадкин Г. Наука, кино, время... // Искусство кино. 1963. 3: 90-95.
Новиков А. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 11: 62-65.
Новоженова А. Многосерийные убийцы: маньяки в кругу семьи // Искусство кино. 2010. 2: 113-121.
Норштейн Ю. Снег на траве // Искусство кино. 2001. 9; 11. 2003. 1: 127-143. 2: 132-144. 3: 109-125. 7: 103-116. 8: 95-107.
Нужен решительный перелом // Пролетарское кино. 1932. 4: 1-4.
Нусинова Н. «Теперь ты наша». Ребенок в советском кино. 20-30-е годы // Искусство кино. 2003. 12: 81-87.
Нусинова Н., Цивьян Ю. Взгляд друг на друга. Два русских кино 20-х годов // Искусство кино. 1996. 4: 30-26.
О реакционных концепциях современной буржуазной эстетики кино // Искусство кино. 1963. 8: 120-136.
Об одной антипатриотической группе театральных критиков // Правда. 29.01.1949.
Обращение ко всем работникам художественной кинематографии // Искусство кино. 1947. № 1: 4.
Огнев В. Поэзия в кино // Искусство кино. 1969. 3: 22-33.
Орлов В. Герой действующий герой мыслящий // Искусство кино. 1958. 9: 125-129.
Ослон А. В тисках рейтинга // Искусство кино. 2003. 5: 9-14.
Ослон А. Новости на ужин // Искусство кино. 2003. 11: 27-31.
Основа кинодраматургии — жизненная правда // Искусство кино. 1952. 5: 3-10.
Основные задачи творческой дискуссии (резолюция первого всесоюзного совещания сценаристов) // Пролетарское кино. 1931. №№ 2-3: 1-3.
Осьминин В. От информации к художественному образу // Искусство кино. 1963. 5: 94-99.
Ответственность художника // Искусство кино. 1958. 7: 8-16.
Оттен Н. Снова об «эмоциональном сценарии» // Искусство кино. 1937. № 5. С. 30-35.
Очерки истории советского кино: В 3 т. М., 1956-1961;
Павленок Б. Вступая в юбилейный год // Искусство кино. 1977. № 1. С. 6-14.
Павлов А. Вульгарный авторский кинематограф // Искусство кино. 2013. 11: 54-63.
Павлов А. Грайндхаус: В или не В? // Искусство кино. 2013. 1: 61-70.
Павлов А. Культура культа // Искусство кино. 2011. 11: 87-97.
Папава М. Современность и кинодраматургия // Искусство кино. 1957. 3: 83-92.
Парсаданов Н. За союз кинокритики и эстетической теории // Искусство кино. 1971. 8: 11-15.
Парсаданов Н. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 11: 93-96.
Передовая. За развернутое социалистическое наступление на кинофронте // Пролетарское кино. 1932. № 1: 1-4.
Петровская Е. Душа Паутины: Масяня и «новая» искренность // Искусство кино. 2002. 9: 93-97.
Пиотровский К. О специфике предмета кино // Искусство кино. 1956. 8: 73-86.
Пиотровский К. Что же такое «теория кино» // Советское искусство. 12.06.1953.
Писаревский Д. Если писать, так по-новому! // Искусство кино. 1961. 9: 93-98.
Писаревский Д. Заглядывая в завтрашний день // Искусство кино. 1959. 1: 13-21.
Писаревский Д. Сталинский принцип социалистического реализма — высшее достижение науки об искусстве // Искусство кино. 1952. 10: 29-44.
Плажевский Е. Похвалы и предостережения (Эстетика кино 1961 года) // Искусство кино. 1962. 1: 158-163.
План мероприятия по усилению антиамериканской пропаганды на ближайшее время». Агитпроп ЦК. 01.03.1949.

План мероприятия по усилению антиамериканской пропаганды на ближайшее время. Документ агитпропа ЦК. 01.03.1949. РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 132. Д. 224. Л. 48-52.
Плахов А. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 53-54.
Плахов А. Европа – территория кино. Европейское кино на входе в новый век // Искусство кино. 2001. 3: 59-64.
Плахов А. Изменения действительности — изменения искусства // Искусство кино. 1979. 11: 122-126.
Плахов А. Конец века конец чернухи? // Искусство кино. 1998. 3: 174.
Плахов А. Легкость самообмана // Искусство кино. 1990. 10: 38-43.
Плахов А. Мачизм как зеркало сексуальной революции // Искусство кино. 1997. 5: 39-46.
Плахов А. Начало конца века // Искусство кино. 1995. 11: 24-29.
Плахов А. Реинкарнация маленького Будды и Большого стиля // Искусство кино. 1995. 3: 51-55.
Плахова Е. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 54.
Плонский В. О вылазках, дрожжах и специфике тонфильмы // Пролетарское кино. 1932. 3: 4-6.
По поводу статьи К. Пиотровского «Что же такое «теория кино»?» // Искусство кино. 1953. 9: 109-111.
Повысим качество советских кинофильмов! // Искусство кино. 1940. № 7-8: 3-4.
Погожева Л. Диалог в сценарии и фильме // Искусство кино. 1947. 2: 19-21.
Погожева Л. Профессия и ремесло // Искусство кино. 1947. 5: 28-29.
Погожева Л. Сквозь годы // Искусство кино. 1967. 12: 39-53.
Погожева Л. Язык в сценариях и фильмах на исторические темы // Искусство кино. 1951. 6: 8-12.
Подорога В. Блокбастер. Материалы к поэтике разрушения // Искусство кино. 1999. 1: 65-75.
Подорога В. Молох и Хрусталев. Материалы к новейшей истории «петербургского текста» // Искусство кино. 2000. 6: 56-71.
Подорога В. С. Эйзенштейн и кинематограф насилия // Искусство кино. 1994. 6: 90-102.
Подскальский З. О комедийных выразительных средствах и комическом преувеличении // Искусство кино. 1954. 8: 38-51.
Поздняков А. Начало. Первая русская фильма и ее режиссер // Искусство кино. 2008. 11: 5-7.
Поиски и открытия // Искусство кино. 1977. № 2. С. 9-28.
Полуэхтова И. Доходное «мыло» // Искусство кино. 2001. 4: 5-17.
Полуэхтова И. Можно ли обойтись без рейтингов? // Искусство кино. 2007. 11: 116-125.
Полуэхтова И. Телеменю: комплексный обед или a la carte? // Искусство кино. 2003. 6: 105-113.
Полуэхтова И. Телепросмотр еще жив // Искусство кино. 2014. 4: 112-119.
Полуэхтова И. Штрихи к портрету // Искусство кино. 1997. 1: 110-115.
Польская Л. Ток-шоу: о пользе лишнего при необходимом // Искусство кино. 1996. 1: 31-35.
Попов И. Предисловие к ненаписанной статье (о творческом методе) // Пролетарское кино. 1931. 7: 21-31.
После империи: национальное кино о условиях рынке // Искусство кино. 1994. 9: 121-128.
Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) "О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению". 26.08.1946 // Большевик. 1946. № 16.
Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) О журналах "Звезда" и "Ленинград". 14.08.1946 // Правда. 21.08.1946.
Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) О кинофильме "Большая жизнь". 4.09.1946 // Культура и жизнь. 10.09.1946.
Постановление Пленума ЦК КПСС «Актуальные вопросы идеологической, массово-политической работы партии». Июнь 1983.
Постановление Пленума ЦК КПСС «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства». 23.07.1982.
Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О выписке и использовании иностранной литературы». 14.09.1946.
Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О выпуске на экран заграничных кинофильмов из трофейного фонда». 9.06.1949.
Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) Об опере "Великая дружба" В.Мурадели. 10.02.1948 // Правда. 11.02.1948.
Постановление секретариата ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио, телевидения, кинематографа, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара». 7.01.1969.
Постановление Совета Министров РСФСР «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков в РСФСР». 20.01.1982.
Постановление Совнаркома Союза ССР «Об образовании Комитета по делам кинематографии при Совете Народных Комиссаров Союза ССР» от 23 марта 1938 года // Искусство кино. 1938. № 3: 6-7.
Постановление Совнаркома Союза ССР «Об улучшении организации производства кинокартин» от 23 марта 1938 года // Искусство кино. 1938. № 3: 7-8.
Постановление ЦК ВКП (б) о перестройке литературно-художественных организаций // Пролетарское кино. 1932. №№ 9-10: 1.
Постановление ЦК ВКП(б) «О постановке партийной пропаганды в связи с выпуском «Кратного курса истории ВКП(б)» от 14.11.1938 // Искусство кино. 1938. № 12: 6-12.
Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы». 6.05.1979.
Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике».21.01.1972.
Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».29.12.1973.
Постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью».12.10.1976.

Постановление ЦК КПСС «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков». 27.10.1981.
Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии». 19.04.1984.
Постановление ЦК КПСС от 28 мая 1958 года «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца».
Постсоветское искусство в поисках новой идеологии // Искусство кино. 1996. 2: 154-173. 6: 156-173.
Председателю Совета Министров СССР товарищу И.В. Сталину // Искусство кино. 1947. № 1: 3.
Преодолеть отставание драматургии // Правда. 7.04.1952.
Притуленко В. Тени в раю. Детское кино тоталитарной эпохи // Искусство кино. 1993. 8: 98-107.
Программа действий советского киноискусства // Искусство кино. 1957. 11: 1-14.
Профит или профитизм? // Искусство кино. 2005. 3: 105-107.
Прохоров А. Век второй. От cinema к screenema // Искусство кино. 1995. 11: 30-40.
Прохоров А. Новости как мистификация // Искусство кино. 2004. 4: 12-17.
Прохоров А. Публичная сфера: киноведение в пространстве дискуссии // Искусство кино. 2011. 4: 56-59.
Прощай, оружие! // Искусство кино. 2002. 11: 5-21.
Прыжок Вертова // Искусство кино. 1992. 11: 96-108. (дискуссия).
Пудалов Ф. Литература средствами кино // Искусство кино. 1941. № 3: 42-45.
Пудовкин В. Время крупным планом // Пролетарское кино. 1932. 1: 30-32.
Пудовкин В. О внутреннем и внешнем в воспитании актера // Искусство кино. 1938. № 7: 28-31.
Пудовкин В. Реализм, натурализм и система Станиславского // Искусство кино. 1939. № 2: 30-35.
Пудовкин В. Система Станиславского в кино // Искусство кино. 1951. 4: 22-26. 5: 20-25.
Разлогов К. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 55.
Разлогов К. Вперед в прошлое // Искусство кино. 2001. 3: 95-98.
Разлогов К. Вывозу не подлежит // Искусство кино. 2006. 7: 64-70.
Разлогов К. Геополитика культуры // Искусство кино. 2006. 8: 58-60.
Разлогов К. Кино — «не культура» // Искусство кино. 1997. 6: 45-47.
Разлогов К. Кино тоталитарной эпохи // Искусство кино. 1990. 1: 115.
Разлогов К. Киноклассика или киномодерн? // Искусство кино. 1995. 11: 10-15.
Разлогов К. Материал, проблематика, методология Некоторые вопросы изучения буржуазного кино // Искусство кино. 1975. 7: 100-119.
Разлогов К. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 12: 90-93.
Разлогов К. Механизм успеха // Искусство кино. 1973. 11: 141-149.
Разлогов К. Мировое кино. История искусства экрана. М.: Эксмо, 2013. 688 с.
Разлогов К. Ново(е)русское кино // Искусство кино. 2002. 11: 83-92.
Разлогов К. О развлечении и «развлекаловке» // Искусство кино. 1984. 1: 72-81.
Разлогов К. От «контркультуры» к «неоконсерватизму»? // Искусство кино. 1978. 8: 137-154.
Разлогов К. Пришествие телевидения // Искусство кино. 1997. 2: 56-58.
Разлогов К. Стереотипы и парадоксы кинопоказа // Искусство кино. 1998. 8: 88-95.
Разлогов К. Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. М., 1984.
Разлогов К. Уроки «примитивов» // Искусство кино. 1982. 1: 100-114.
Разумный В. Иллюстративность - враг искусства // Искусство кино. 1956. 5: 3-14.
Разумный В. Об искусстве – языком искусства // Искусство кино. 1961. 2: 63-67.
Разумный В. Подступы к теории // Искусство кино. 1959. 8: 138-140.
Разумный В. Позиция… но какая? // Огонек, 1968. № 43: 26-27. (19 октября).
Разумный В. Реальное и идеальное // Искусство кино. 1962. 2: 4-10.
Разумный В. Так рождается вдохновение // Искусство кино. 1961. 9: 6-13.
Разумный В. Теоретик — художнику // Искусство кино. 1961. 8: 129-134.
Разумный В. Этическое и эстетическое // Искусство кино. 1959. 4: 125-133.
Ракитов А.И. Информация, наука, технология в глобальных исторических изменениях. М.: ИНИОН РАН, 1998.
Ракитов А.И. Современная наука и ее перспективы // Науковедческие исследования. М., 2019. С. 4-19.
Раппапорт А. Мифологический субстрат советского художественного воображения // Искусство кино. 1990. 6: 92-94.
Рассадин С. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 55-57.
Рассадин С. Простаки, или Воспоминания у телевизора // Искусство кино. 1990. 1: 14-30.
Режиссер против критика // Искусство кино. 2002. 1: 162-172.
Резко увеличить выпуск новых фильмов! // Искусство кино. 1954. 8: 3-6.
Рейзен О. Мы как шпионы. Образ агента КГБ в зарубежном кино // Искусство кино. 1990. 11: 123-129.
Рейх Б. Образы классической и современной драмы // Искусство кино. 1940. № 10: 5-8.
Реклама вместо критики // Правда. 13.09.1946.
Ремез О. Похожее и разное // Искусство кино. 1961. 3: 110-121.
Розенфельд И. Развитие темы // Искусство кино. 1977. № 12. С. 45-49.
Розенфельд И. Современный кинематограф – движение стиля // Искусство кино. 1978. 5: 100-110.
Романова Е. Окно земли. Мифопоэтический хронотоп якутской визуальности // Искусство кино. 2021. 1-2: 38-45.
Ромм М. Заметки о монтаже // Искусство кино. 1959. 6: 122-137.
Ромм М. О мизансцене // Искусство кино. 1948. № 3: 25-28.

Ромм М. Поглядим на дорогу // Искусство кино. 1959. № 11.
Рошаль Л. Вертов и Сталин // Искусство кино. 1994. 1: 104-113.
Рошаль Л. Поэзия и поэтика документального фильма // Искусство кино. 1969. 12: 71-79.
Рошаль Л. Правдой добывать правду // Искусство кино. 1971. 12: 14-18.
Рошаль Л. Скрытое обаяние образа. Итальянский неореализм и неигровое кино // Искусство кино. 1993. 7: 120-126.
Рошаль Л. Эффект скрытого изображения // Искусство кино. 1976. 8: 83-98.
Рубанова И. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 58-59.
Рунин Б. Амплитуда колебаний // Искусство кино. 1979. 11: 98-104.
Рунин Б. Наука — экран — человек // Искусство кино. 1974. 6: 8-22. 7: 25-42.
Рыклин М. Жиль Делёз: кино в свете философии // Искусство кино. 1997. 4: 132-136.
Рыклин М. История и «мораль знаков» // Искусство кино. 1995. 12: 110-112.
Рябчикова Н.С. Первые годы советского кино и проблемы историографии // Гуманитарные, социально–экономические и общественные науки. 2014: 173-175.
С позиций стороннего наблюдателя. По страницам журнала «Искусство кино» // Советское искусство. 12.02.1949: 3.
Саввина С. Краткая история якутского кино // Искусство кино. 2021. 1-2: 10-14.
Савицкий Н. Слово в идейном споре. Советское киноведение — в современной борьбе идеологий // Искусство кино. 1976. 8: 113-129.
Сальников В. Культурные войны в СССР // Искусство кино. 2004. 5: 91-100.
Санданов А. Зомби-апокалипсис. Лекарство от страха и ролевая модель // Искусство кино. 2011. 5: 53-62.
Санданов А. Нужная вещь. Что взял у вестерна постапокалипсис – и зачем? // Искусство кино. 2012. 2: 142-151.
Саппак В. Телевидение и мы. М., 1963.
Саркисян С. Цветной слух // Искусство кино. 1995. 8: 139-145.
Свободин А. Человек и телевидение. О книге Владимира Саппака // Искусство кино. 1963. 11: 129-131.
Секретная служба телевидения. О функциях телекритики // Искусство кино. 2008. 4: 63-83.
Секреты и обманы российского кинохита // Искусство кино. 1999. 3: 5-21.
Селезнева Т. Теоретическое наследие С.М. Эйзенштейна // Искусство кино. 1975. 10: 110-123.
Семенов Н. За высокий идейно-художественный уровень киносценариев // Искусство кино. 1952. 6: 3-7.
Сенченко А. Картины идеального мироустройства. Сатирические (и не только) комедии 1920-х // Искусство кино. 2021. 7-8: 100-104.
Сивый С. Дети подземелья // Искусство кино. 2006. 6: 73-81.
Сильная власть – последствия для культуры // Искусство кино. 2001. 3: 150-174.
Сиривля Н. Гламур крепчал // Искусство кино. 2001. 8: 69-76.
Сиривля Н. Евангелие от Голливуда // Искусство кино. 2001. 3: 85-93.
Скатерщиков В. Идейность и художественность // Искусство кино. 1952. 2: 108-115.
Скатерщиков В. К вопросу о художественном мастерстве // Искусство кино. 1951. 6: 30-33.
Скородумов А. Научная фильма // Советское кино. 1933. № 9: 74-80. № 10: 76-78.
Скородумов Л. Зритель и кино // Пролетарское кино. 1932. №№ 19-20: 49-61.
Скрытев С. Разоружение кино // Пролетарское кино. 1932. №№ 21-22: 20-22.
Смирнова В. Амнезическое кино // Искусство кино. 2006. 3: 82-89.
Смирнова В. Немец, которого не было в Мариенбаде // Искусство кино. 2009. 11: 97-106.
Современность и экран // Искусство кино. 1977. № 2. С. 3-8.
Соколов В. Киноведение как наука. М., 2010.
Соколов В. Киноведение как наука. М.: НИИ киноискусства, 2008. 328 с.
Соколов В. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 11: 65-68.
Соколов В. Киноведение как наука. М.: НИИК, 2008. 328 с.
Соколов И. Построение драматического конфликта // Искусство кино. 1941. № 2: 44-48.
Соколов И. Построение эпизода и сцены // Искусство кино. 1939. № 10: 50-55.
Соколов И. Сюжет и характер кинокомедии // Искусство кино. 1940. № 3: 19-24.
Соловьев А. Против схематизма и штампа в биографических сценариях // Искусство кино. 1952. 5: 82-88.
Соловьев А. Язык и характер // Искусство кино. 1951. 6: 4-7.
Соловьев С. Что же такое критика? // Искусство кино. 1979. 11: 119-122.
Спутницкая Н. Анимация против интернета // Искусство кино. 2018. 1-2: 249-259.
Спутницкая Н. В стране маленьких человечков. Ранняя советская анимация // Искусство кино. 2021. 7-8: 92-99.
Спутницкая Н. Гулливеркино: обратная сторона сказки. Александр Птушко – инновации // Искусство кино. 2015. 5: 105-117.
Спутницкая Н. Дикая, но милая. Российская коммерческая анимация // Искусство кино. 2018. 11-12: 193-202.
Спутницкая Н. Овечья шкура. Анимационный блокбастер // Искусство кино. 2017. 5-6: 34-43.
Спутницкая Н. Прощай, бикини! Супергероини в кинокомиксах // Искусство кино. 2019. 9-10: 232-238.
Сталин И. Марксизм и вопросы языкознания. Относительно марксизма в языкознании // Правда. 20.06.1950.
Сталин И. О некоторых вопросах истории большевизма: письмо в редакцию журнала «Пролетарская Революция» // Пролетарская Революция. 1931. 6(113).

Стариков Д. Часть общего дела // Искусство кино. 1972. 5: 88-106.
Стефанов И. Наше общее знамя // Искусство кино. 1970. 4: 53-65.
Стишова Е. В поисках новых ценностей // Искусство кино. 1990. 5: 29-31.
Стишова Е. Конец критики // Искусство кино. 2005. 11: 27-31.
Стишова Е. Подстава. Об искренности в критике // Искусство кино. 2011. 4: 124-132.
Стишова Е. Постсоветское искусство в поисках новой идеологии // Искусство кино. 1996. 2: 167-169.
Стишова Е. Приключения Золушки в стране большевиков // Искусство кино. 1997. 5: 99-107.
Стишова Е. Секреты и обманы российского кинохита // Искусство кино. 1999. 3: 20-21.
Стишова Е. Синдром «больших ожиданий» // Искусство кино. 2012. 2: 55-63.
Столович Л. Преодолеть дистанцию // Искусство кино. 1960. 2: 70-76.
Сукманов И. Кино тут рядом // Искусство кино. 2013. 6: 85-91.
Сумбур вместо музыки // Правда. 28.01.1936.
Суменов Н. Журнал – это импровизация // Искусство кино. 2001. 2: 18-20.
Сурков Е. Анджей Вайда: что дальше? // Искусство кино. 1981. 10: 147-154.
Сурков Е. Кто мешает Ю. Богомолову накренять фразу? // Искусство кино. 1988. 1: 54-65.
Сурков Е. Наша общая задача // Искусство кино. 1979. 11: 88-92.
Сурков Е. Что нам Гекуба? М.: Советский писатель, 1987.
Суркова О. Наинесчастнейшее несчастье // Искусство кино. 2000. 12: 73-78.
Сутырин В. Вол или лягушка? // Пролетарское кино. 1932. 4: 13-17. 5: 3-11.
Сутырин В. За большую сценарную литературу // Искусство кино. 1947. 6: 4-7.
Сутырин В. Кинематограф – искусство драматическое! // Искусство кино. 1948. 3: 11-15.
Сутырин В. Кинодраматург и кинопроизводство // Искусство кино. 1947. 3: 6-8.
Сутырин В. О советской сатире // Пролетарское кино. 1931. 10-11: 4-15.
Сычев С. Боятся как огня. Документальное кино в России // Искусство кино. 2008. 10: 73-79.
Тарасов Л. Голубой экран и живое слово // Искусство кино. 1966. 2: 73-76.
Тарковский А. Запечатленное время // Искусство кино. 1967. 4: 68-79.
Тарковский А. О кинообразе // Искусство кино. 1979. 3: 80-93.
Тарощина С. Акт о капитуляции. YouTube вместо ТВ // Искусство кино. 2020. 1-2: 13-21.
Тарханова К. Восстание стариков // Искусство кино. 1995. 6: 125-131.
Тарханова К. Из ада в ад перелетая // Искусство кино. 2018. 1-2: 313-320.
Телесериал: кино для бедных? // Искусство кино. 2003. 3: 166-174.
Теракопян М. Назад в будущее. Компьютерные технологии в кино // Искусство кино. 2007. 9: 65-71.
Терешкович В. Эйзенштейн и Станиславский // Искусство кино. 1978. 12: 96-140.
Тимофеева О. Испытание бредом // Искусство кино. 2004. 7: 24-28.
Толль Б. Вопросы теории учебного фильма // Искусство кино. 1940. № 6: 60-63.
Толль Б. Учебное кино и искусство // Искусство кино. 1940. № 10: 63-64.
Толстых В. Авторитет критики // Искусство кино. 1963. 12: 64-70.
Толстых В. В мире нравственных ценностей // Искусство кино. 1978. 4: 3-20.
Толстых В. Метод, рожденный жизнью // Искусство кино. 1963. 5: 25-38.
Толстых В. Размышления по поводу и без повода // Искусство кино. 1986. 8: 77-86. 9: 72-83.
Томан Н. О сюжетах приключенческих произведений // Искусство кино. 1953. 5: 65-72.
Торопцев С. По рецептам антисоветизма. О маоистской «критике» социалистического киноискусства // Искусство кино. 1976. 5: 149-160.
Трауберг Л. «Построительное воображение» // Искусство кино. 1975. 2: 89-101.
Третьяков В. Что такое телевидение? Версия ответа // Искусство кино. 2014. 4: 120-129.
Тримбач С. Искус кино // Искусство кино. 2011. 4: 138-141.
Тримбач С. Сквозь стены // Искусство кино. 2010. 4: 119-123.
Трофименков М. Блюз Восточного побережья: «...только желания и неприятности» // Искусство кино 1993. 5: 51-60.
Трофименков М. Приключения человеческого тела. Европейское и русское порно: поточная тоска и праздник жизни // Искусство кино. 2000. 6: 73-79.
Трошин А. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 59-60.
Трошин А. Двигаться вместе с жизнью // Искусство кино. 1979. 12: 73-76.
Трояновский В. Посредник или автор? // Искусство кино. 1982. 6:105-119.
Трояновский В. Эйзенштейн, Резерфорд и маски // Искусство кино. 1977. 4: 130-143.
Туркин В. Драматический конфликт и характер // Искусство кино. 1953. 2: 18-27.
Туркин В. О киносюжете и киносценарии // Искусство кино. 1938. № 8: 28-31.
Туркин В. Фабула и характеры // Искусство кино. 1936. № 10: 37-52.
Туровская М. «Синдром Тантала», или Кинематографические мечтания // Искусство кино. 1996. 12: 18-27.
Туровская М. 30-е. «Превращение идеологии в истории» // Искусство кино. 2001. 1: 15-18.
Туровская М. 30-е. «Превращение идеологии в истории» // Искусство кино. 2001. 1: 15-18.
Туровская М. Брехт и кино // Искусство кино. 1976. 4: 82-97.
Туровская М. В эпоху технической воспроизводимости... // Искусство кино. 1980. 4: 146-158.
Туровская М. Женщина и кино // Искусство кино. 1991. 6: 131-137.
Туровская М. Женщина-убийца в русском и советском немом кино // Искусство кино. 1997. 5: 108-113.
Туровская М. Кино - Чехов-77 - театр. На границе искусств // Искусство кино. 1978. 1: 87-105.
Туровская М. Кино тоталитарной эпохи // Искусство кино. 1990. 1: 111-112.
Туровская М. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 12: 88-90.
Туровская М. Сильная власть – последствия для культуры // Искусство кино. 2001. 3: 167-170.

Туровская М. Фильмы холодной войны // Искусство кино. 1996. 9: 99-106.
Тучинская А. Шаляпин и Мейерхольд в кино // Искусство кино. 2008. 11: 105-119.
Тушкан Г. Неиспользованные возможности жанра приключении и научной фантастики // Искусство кино. 1953. 4: 77-85.
Увеличение производства фильмов - важная государственная задача // Искусство кино. 1956. 2: 3-5.
Увеличить выпуск кинофильмов! // Искусство кино. 1952. 9: 3-13.
Узарашвили Л. Хозяин YouTube и его инструменты // Искусство кино. 2021. 5-6: 36-44.
Усувалиев С.И. Методологические аспекты изучения истории советского кино в 1930-е годы // Вестник ВГИК. 2019. 3(41): 17-27
Ухов Д. Звуковая дорога // Искусство кино. 2000. 9: 91-98.
Фадеева Т. Медиаарт: вектор на расширение. Экспансия чувств – энактивное кино, модификации тела, VR // Искусство кино. 2021. 9-10: 142-149.
Фашистская гадина уничтожена // Искусство кино. 1938. № 2: 5-6.
Федорин А. Об эстетике документа // Искусство кино. 1978. 3: 92-101.
Федоров А. Неувиденные шедевры: еще или уже? // Искусство кино. 1987. № 3: 87-89.
Федоров А.В. 100 самых популярных советских телефильмов и сериалов: мнения кинокритиков и зрителей. М.: ОД «Информация для всех», 2021. 146 с.
Федоров А.В. Кинематограф в зеркале советской и российской кинокритики. М.: МОО «Информация для всех», 2019. 310 с.
Федоров А.В. Советский кинематограф в зеркале журнала «Искусство кино» (на примере номеров юбилейного 1967 года). Медиаобразование. 2017. 3: 143-159.
Федоров-Давыдов А. Проблемы цветного кино // Искусство кино. 1945. № 2-3: 9-11.
Филиппов С. Не самый плохой могильщик. Прошлое и будущее стереокино // Искусство кино. 2010. 6: 71-79.
Фокина К. Больше, чем обещание. Бренд в кинематографе // Искусство кино. 2007. 9: 72-77.
Фоменко А. Comedy of remarriage: от мифа к роману // Искусство кино. 2011. 10: 87-93.
Фоменко А. Дедуктивный монтаж // Искусство кино. 2018. 1-2: 189-195.
Фоменко А. Конвульсивная красота иного // Искусство кино. 2014. 1: 113-121.
Фоменко А. Необыкновенный фашизм // Искусство кино. 2012. 5: 83-89.
Фомин В. 40-е. Под видом кинокритиков на страницах «ИК» орудовала банда отравителей… // Искусство кино. 2001. 1: 19-22.
Фомин В. Але, народ! // Искусство кино. 2001. 7: 93-102.
Фомин В. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 60-61.
Фомин В. Всё будет ужасно… хорошо! // Искусство кино. 1997. 3: 38-51.
Фомин В. Кино и фольклор // Искусство кино. 1988. 5: 82-98.
Фомин В. Основа культуры // Искусство кино. 2002. 3: 87-97.
Фомин В. От человека к человеческому фактору // Искусство кино. 1989. 4: 78-87.
Фомочкин А. Джеймс Бонд. Портрет в шести лицах // Искусство кино. 2021. 9-10: 211-230.
Фрейлих С. «Воскресение». Серия первая и серия вторая // Искусство кино. 1962. 5: 67-72.
Фрейлих С. «Чапаев» и кинематографический процесс // Искусство кино. 1975. 7: 67-74.
Фрейлих С. Диалектика жанра // Искусство кино. 1966. 9: 58-70.
Фрейлих С. Достоинство краткости // Искусство кино. 1985. 5: 80-84.
Фрейлих С. Жажда эпоса // Искусство кино. 1974. 9: 39-49.
Фрейлих С. Жизнь, посвящённая киноискусству (к семидесятилетию В. К. Туркина) // Искусство кино. 1957. 2: 155-156.
Фрейлих С. За большую сценарную литературу! // Искусство кино. 1959. 5: 68-80.
Фрейлих С. Исповедь. Пять новелл о Михаиле Ромме // Искусство кино. 1985. 11: 159-161.
Фрейлих С. К проблеме языка в кинодраматургии // Искусство кино. 1951. 5: 11-14.
Фрейлих С. Кино как искусство // Искусство кино. 1961. 1: 108-114.
Фрейлих С. Кино тоталитарной эпохи // Искусство кино. 1990. 1: 113.
Фрейлих С. Комдив Ворожищев и Сергей Есенин // Искусство кино. 1985. 2: 183-192.
Фрейлих С. Контакт с историей // Искусство кино. 1968. 10: 36-48.
Фрейлих С. Лицо героя // Искусство кино. 1971. 4: 94-109.
Фрейлих С. Люди и обстоятельства // Искусство кино. 1960. 5: 95-99.
Фрейлих С. Маленькие роли большого актера // Искусство кино. 1967. 8: 85-89.
Фрейлих С. Мера всех вещей. К проблеме героя на советском экране // Искусство кино. 1970. 6: 75-90.
Фрейлих С. Молодость фильма // Искусство кино. 1965. 1: 1-6.
Фрейлих С. На экране народный герой // Искусство кино. 1957. 4: 93-94.
Фрейлих С. О диалектике развития социалистического кино // Искусство кино. 1978. 2: 65-77.
Фрейлих С. По пути социалистического реализма // Искусство кино. 1952. 4: 109-122.
Фрейлих С. Поле действия героя // Искусство кино. 1974. 4: 62-73.
Фрейлих С. Правда жизни // Искусство кино. 1952. 9: 55-63.
Фрейлих С. Право на трагедию // Искусство кино. 1956. 12: 13-26.
Фрейлих С. Путь первооткрывателей // Искусство кино. 1967. 11: 35-
Фрейлих С. Разведка жанра // Искусство кино. 1958. 6: 92-94.
Фрейлих С. Сквозь призму жанра // Искусство кино. 1972. 1: 101-113. 2: 116-124.
Фрейлих С. Старый и новый Эйзенштейн // Искусство кино. 1964. 6: 21-35.
Фрейлих С. Темы для размышления // Искусство кино. 1980. 9: 100-108.
Фрейлих С. Университеты культуры и кино // Искусство кино. 1960. 7: 103-104.
Фрейлих С. Февраль // Искусство кино. 1965. 5: 34-37.

Фрейлих С. Художественные течения в советском кино. Разговор о книге А.В. Мачерета // Искусство кино. 1964. 2: 86-92.

Фрейлих С. Этот неистовый Марк Донской // Искусство кино. 1971. 6: 39-43.

Фрейлих С. Этюды о стиле // Искусство кино. 1981. 9: 92-99. 1983. 1: 70-84. 3: 81-100.

Фрейлих С.И. Золотое сечение экрана. М.: Искусство, 1976. 360 с.

Фрейлих С.И. Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского. М., 2009.

Фролов В. Об особенностях комедийного жанра // Искусство кино. 1952. 10: 45-57.

Фролов В. Озарять светом «маяков» // Искусство кино. 1962. 1: 9-12.

Фролов Д. Калейдоскопическое видение в мире грёз. Иммерсивное кино, видеоарт и гиперреальность // Искусство кино. 2021. 9-10: 133-141.

Фултонская речь Уинстона Черчилля в Вестминстерском колледже – 5.03.1946. https://historyrussia.org/tsekh-istorikov/archives/fultonskaya-rech-uinstona-cherchillya-1946-goda.html

Фуртичев В. Киноправда и киноложь // Искусство кино. 1968. 10: 80-89.

Ханютин Ю. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 11: 96-98.

Ханютин Ю. НТР, человек, кинематограф // Искусство кино. 1975. 4: 85-101.

Ханютин Ю. Сон разума. Мифология западной фантастики // Искусство кино. 1977. 9: 126-150.

Ханютин Ю. Фильм и зритель в системе массовых коммуникаций // Искусство кино. 1976. 9: 33-51.

Ханютин Ю.М. Возвращенное время // Искусство кино. 1977. № 7. С. 86-97.

Херсонский Х. Нет искусства без соучастия зрителя // Искусство кино. 1962. 9: 13-15.

Хитров А. Восхождение фаната. Эволюция Человека-паука // Искусство кино. 2019. 9-10: 228-231.

Ходатаев Н. О художественной мультипликации // Пролетарское кино. 1932. №№ 11-12: 44-49.

Хохлова Е. Новое об «эффекте Кулешова» // Искусство кино. 1992. 6: 21-25.

Храмчихин А. Всё (будет) плохо // Искусство кино. 2003. 11: 18-21.

Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс. М., 2006.

Хренов Н.А. Кино: реабилитация архетипической реальности. М., 2006.

Хренов Н.А. Киноведение как гуманитарная наука // Артикульт. 2015. 19(3): 9.

Хренов Н.А. Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты. М, 2011.

Хрущев Н. За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа // Искусство кино. 1957. 8: 1-18.

Худякова Л.А. Особенности искусства кино и эволюция их художественно-философских интерпретаций. Дис. … канд. философ. наук. СПб, 2000. 142 с.

Церетели К. О грузинском кино и его подлинном отношении к действительности // Искусство кино. 1979. 11: 104-112.

Цехановский М. Кино и живопись // Пролетарское кино. 1931. 4: 5-7.

Цехановский М. От «Мурзилки» к большому искусству // Советское кино. 1934. № 10: 20-27.

Цехановский М. Специфика тонфильмы // Пролетарское кино. 1931. 12: 12-19.

Цехановский М. Цвет в кино // Искусство кино. 1940. № 7-8: 64-65.

Цыркун Н. Асфиксия критики // Искусство кино. 2005. 11: 77-79.

Цыркун Н. Когда же придет «настоящий критик»? // Искусство кино. 1995. 6: 88.

Цыркун Н. Ко-микс: героический эпос как жанровый гибрид // Искусство кино. 2012. 2: 124-135.

Цыркун Н. Логос, пафос и этос // Искусство кино. 2010. 5: 131-137.

Цыркун Н. Незамыленный взгляд на «мыло» // Искусство кино. 1999. 5: 83-86.

Цыркун Н. Разрушение разума: Критика современного буржуазного искусства. М.: Искусство, 1986. 172 с.

Цыркун Н. Секреты секретарш // Искусство кино. 1997. 5: 47-52.

Цыркун Н. Трансформация кэмпа и рецепция кино // Искусство кино. 2013. 1: 55-60.

Цыркун Н. Шпионы и мы // Искусство кино. 1996. 4: 131-134.

Цыркун С. Социально близкие // Искусство кино. 2012. 11: 75-81.

Чахирьян Г. Новая композиция кадра // Искусство кино. 1968. 12: 67-75.

Чередниченко Т. «Санта-Барбара» как универсальный хронотоп // Искусство кино. 1997. 2: 42-49.

Чередниченко Т. Исповедальщина // Искусство кино. 2002. 9: 54-59.

Черемухин М. На подступах к музыкальной кинодраматургии // Искусство кино. 1936. № 11: 51-53.

Черненко М. «Мы будем петь и смеяться, как дети, или Типология, идеология, мифология фильма-концерта в советском кино // Искусство кино. 1990. 11: 94-102.

Черненко М. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 62.

Черненко М. Умер Максим?.. // Искусство кино. 1996. 9: 57-59.

Чирков А. Диалог в кинофильме // Искусство кино. 1937. № 11: 29-33.

Чистякова В. Смерть кино как падение рейтинга // Искусство кино. 2006. 4: 86-91.

Чистякова В. Смерть кино? Цифровое кино и проблема киноформы // Искусство кино. 2007. 10: 83-88.

Шатерникова М. «Развернутое кино» - интеллектуальный блеф // Искусство кино. 1972. 6: 138-145.

Шатерникова М. Левацкие мистификации г-на Зиммера // Искусство кино. 1975. 12: 150-158.

Шатерникова М. Не подводя итогов // Искусство кино. 1989. 8: 48.

Шатерникова М. Проблема кинообраза // Искусство кино. 1974. 3: 60-64.

Шацилло Д. Классика на марше // Искусство кино. 1969. 8: 43-76.

Шацилло Д. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 11: 100-101.

Шевкуненко Ю. Жанр обязывает (о приключенческих фильмах) // Искусство кино. 1956. 2: 26-40.

Шемякин А. Анкета «ИК» // Искусство кино. 1995. 6: 63.

Шемякин А. Превращение «русской идеи» // Искусство кино. 1989. 6: 40-51.

Шемякин А. Прощание с подпольем, или «Синефилы, вперед!» // Искусство кино. 1995. 6: 71-73.

Шенгелая Э. Вступление в разговор // Искусство кино. 1979. 11: 92-98.

Шепотинник П. Мемуарное время // Искусство кино. 2001. 2: 20-22.

Шер Ю. „Черные фильмы" // Искусство кино. 1957. 8: 140-148.
Шереги Ф.Э. Наука в России: социологический анализ. М.: ЦПС, 2006.
Шестаков В. «Новый Голливуд»: тактика и стратегия // Искусство кино. 1976. 9: 126-143.
Шестаков В. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 12: 79-81.
Шилова И. После империи: национальное кино о условиях рынке // Искусство кино. 1994. 9: 125.
Шишкин Н.Э. Журнал «Искусство кино» (1986–1991 гг.): реидеологизация сквозь призму зарубежного кинематографа // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Познание. 2018.№ 3. С. 44-49.
Шишкин Н.Э. Реабилитация буржуазного кинематографа на страницах журнала «Искусство кино» (1986–1991гг.) // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Познание. 2017. № 11–12. С. 18–23.
Шишков И.З. История и философия науки. М.: Ленанд, 2018. 664 с.
Шкловский В. За 40 лет. Статьи о кино. М.: Искусство, 1965.
Шкловский В. Как писать сценарии. Пособие для начинающих сценаристов с образцами сценариев разного типа. М.: ГИХЛ, 1931. 83 с.
Шкловский В. Кино, драма, проза // Искусство кино. 1945. № 2-3: 33-35.
Шкловский В. Книга про Эйзенштейна // Искусство кино. 1971. 1: 116-128. 2: 140-152. 3: 121-143. 4: 128-150. 11: 128-157. 12: 78-103.
Шкловский В. Когда мы были счастливы… // Искусство кино. 1973. 2: 51-56.
Шкловский В. О жанрах «важных» и «не важных» // Искусство кино. 1953. 9: 25-30.
Шкловский В. О теории прозы. М.—Л.: Круг, 1925.
Шкловский В. О художественности // Искусство кино. 1955. 10: 20-27.
Шкловский Н. «В некотором государстве…» // Искусство кино. 1948. № 1: 27-31.
Шмыров В. Проклятие Матильды // Искусство кино. 2017. 7-8: 83-89.
Шмыров В. Роман с гласностью // Искусство кино. 2011. 4: 142-147.
Шнейдер М. Авторский сценарий // Искусство кино. 1941. № 3: 30-34.
Шорохова Т. Улыбка Бэтмена // Искусство кино. 2019. 9-10: 29-35.
Шпагин А. Религия войны // Искусство кино. 2005. 5: 57-68. 6: 73-89.
Штейн С. Границы киноведения как субдисциплинарной предметности искусствоведения // Логика визуальных репрезентаций в искусстве: от иконописного пространства до архитектуры к экранному образу. М.: РГГУ, 2019: 278-279.
Штейн С. Ю. Границы киноведения как субдисциплинарной предметности искусствоведения // Логика визуальных репрезентаций в искусстве: от иконописного пространства и архитектуры к экранному образу. Москва: РГГУ, 2019: 234-314.
Штейн С.Ю. Методико-методологическая схема исследований кинематографа. Предмет и материал // Артикульт. 2021: 6-23.
Шувалова О.Р. Престиж профессии ученого в мире и в России // Науковедческие исследования. М., 2015: 19-42.
Шумакова А. Вперед в прошлое. Цифровые технологии и полиэкран // Искусство кино. 2010. 6: 80-86.
Щербаков К. Будни и праздники // Искусство кино. 1984. 3: 50-59.
Щербаков К. Наш август 1991-го // Искусство кино. 2001. 2: 23-24.
Щербаков К. Против унификации и обезлички // Искусство кино. 1971. 12: 21-22.
Щербенок А. Дзига Вертов: диалектика киновещи // Искусство кино. 2012. 1: 76-86.
Щербенок А. Песни о главном. Эстетика травмы у Дзиги Вертова // Искусство кино. 2009. 11: 107-115.
Щербина В. Время, человек, искусство // Искусство кино. 1963. 11: 1-9.
Щербина В. О группе эстетствующих космополитов в кино // Искусство кино. 1949. № 1: 14-16.
Эвентов И. В синтезе искусств // Искусство кино. 1977. № 2. С. 135-138.
Эйзенштейн С. «Одолжайтесь»! // Пролетарское кино. 1932. №№ 17-18: 19-29.
Эйзенштейн С. «Э!». О чистоте киноязыка // Советское кино. 1934.№ 5: 25-31.
Эйзенштейн С. Вертикальный монтаж // Искусство кино. 1940. № 9: 16-25. № 12: 27-35. 1941. № 1: 29-38.
Эйзенштейн С. Гордость // // Искусство кино. 1940. № 1-2: 17-25.
Эйзенштейн С. Гранит кинонауки. О методе преподавания предмета режиссуры // Советское кино. 1933. №№ 5-6: 58-67. № 7: 66-74. № 9: 61-66.
Эйзенштейн С. Еще раз о строении вещей // Искусство кино. 1940. № 6: 27-32.
Эйзенштейн С. Крупным планом // Искусство кино. 1945. № 1: 6-8.
Эйзенштейн С. Монтаж 1938 // Искусство кино. 1939. № 1: 37-49.
Эйзенштейн С. О стереокино // Искусство кино. 1948. № 2: 5-7.
Эйзенштейн С. О строении вещей // Искусство кино. 1939. № 6: 7-20.
Эйзенштейн С.М. Избр. произв. М., 1964.
Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Петрополис, 1998. 432 с.
Экшут С. Об одной неудаче советских писателей // Искусство кино. 2006. 1: 54-59.
Эрмлер Ф. Духовное здоровье художника // Искусство кино. 1962. 6: 1-5.
Юков К. Активно организующая роль критики // Советское кино. 1935. 1: 13-15.
Юков К. В борьбе за пролетарское кино // Пролетарское кино. 1931. 1: 24-29.
Юков К. Именем народа // Искусство кино. 1937. 2: 5-6.
Юков К. Историческое решение // Искусство кино. 1937. 5. С. 20-24.
Юков К. К проблеме сценарного образа // Искусство кино. 1936. 5: 32-39.
Юков К. Об одной особенности образа в киноискусстве // Искусство кино. 1936. 12: 21-22.
ЮргеневаА. Смех и эрос // Искусство кино. 2011. 6: 105-113.

Юревич А.В., Цапенко И.П. Наука в современном российском обществе. М.: Институт психологии РАН, 2010. 335 с.
Юренев Р. Заботы о духовности, 1983, 4: 41:49.
Юренев Р. Великий Октябрь и революционное новаторство советского киноискусства // Искусство кино. 1967. 10: 1-8.
Юренев Р. Всегда с народом // Искусство кино. 1957. 10: 15-32.
Юренев Р. Дело критика // Искусство кино. 1963. 4: 10-11.
Юренев Р. Журнал возродился и… выжил // Искусство кино. 2001. 2: 25-29.
Юренев Р. Зигфрид Кракауэр и его книга «Природа фильма» // Искусство кино. 1972. 5: 135-144.
Юренев Р. Кинематограф о науке: каким ему быть // Искусство кино. 1977: 28:31.
Юренев Р. Кино и телевидение - одно искусство // Искусство кино. 1983. 11: 106-115.
Юренев Р. Киноискусство социализма и мировой кинопроцесс // Искусство кино. 1981. 3: 125-142.
Юренев Р. Краткая история киноискусства. М.: Академия, 1997. 286 с.
Юренев Р. Кулешов достоин большего // Искусство кино. 1970: 86-90.
Юренев Р. Любимая народом // Искусство кино. 1961. 6: 124-137.
Юренев Р. Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. 11: 98-100.
Юренев Р. Механика смешного // Искусство кино. 1964. 1: 93-104.
Юренев Р. Под чужим небом // Искусство кино. 1977. 6: 37-53. 8: 62-87.
Юренев Р. Советский биографический фильм. М., 1949.
Юренев Р. Создадим науку о кино // Искусство кино. 1957. 9: 20-21.
Юренев Р. Талант обещает многое // Искусство кино. 1973: 97: 103.
Юренев Р. Труд критика // Искусство кино 1982 56:64.
Юровский А. Поглядим на экран // Искусство кино. 1960. 4: 125-130.
Юрьев Д. Низвержение в телевизор // Искусство кино. 2006. 4: 79-85.
Юткевич С. Беседы о режиссерском мастерстве // Искусство кино. 1938. № 3: 50-59.
Юткевич С. В.Э. Мейерхольд и теория кинорежиссуры // Искусство кино. 1975. 8: 74-82.
Юткевич С. Великое искусство смешного // Искусство кино. 1940. № 3: 10-18.
Юткевич С. Монтаж 1960 // Искусство кино. 1960. 4: 119-124.
Юткевич С. Размышления о киноправде и кинолжи // Искусство кино. 1964. 1: 68-80.
Юткевич С. Режиссер и художник в кино // Искусство кино. 1939. № 7: 14-21.
Юткевич С. Речь, которая не произнесена // Советское кино. 1933. № 10: 5-16.
Якушкин Е. Еще раз о форме и содержании научно-популярных фильмов // Искусство кино. 1956. 3: 23-32.
Ямпольский М. Видимый мир: Очерки ранней кинофеноменологии. М.: НИИ киноискусства, 1993. 215 с.
Ямпольский М. Как быть художником? Социальный статус кинематографиста и кинематографическое сознание // Искусство кино. 1990. 3: 25-36.
Ямпольский М. Кино «тотальное» и «монтажное» // Искусство кино. 1982. 7: 130-146.
Ямпольский М. Кино без кино // Искусство кино. 1988. 6: 88-94.
Ямпольский М. Тупики психоаналитического структурализма. Западное киноведение между семиотикой и фрейдизмом // Искусство кино. 1979. 5: 92-111.
Ямпольский М. Цензура как торжество жизни // Искусство кино. 1990. 7: 97-104.
Янгиров Р. Начало «царской» хроники // Искусство кино. 1995. 3: 56-61.
Ярополов Я. Ответственность перед наукой // Искусство кино. 1974. 10: 73-86.
Andrew, J.D. (1976). The Major Film Theories: An Introduction. New York: Oxford University Press.
Andrew, J.D. (1984). Concepts in Film Theory. New York: Oxford University Press.
Aristarco, G. (1951). Storia delle teoriche del film. Torino: Einaudi.
Bazin, A. (1971). What is Cinema? Berkeley: University of California Press.
Bergan, R. (2006). Film. New York: DK Pub.
Branigan, E., Buckland, W. (eds.) (2015). The Routledge Encyclopedia of Film Theory. Routledge.
Casetti, F. (1999). Theories of Cinema, 1945–1990, Austin: University of Texas Press.
Eco, U. (1975). Trattato di semiotica generale. Milano: Bompiani.
Eco, U. (1976). A Theory of Semiotics. Bloomington: Indiana University Press.
Fedorov, A. (2014). Film studies in the university students' audience: from entertainment genres to art house. Moscow: ICO "Information for all". 232 p. https://ifap.ru/library/book543.pdf
Fedorov, A. (2015). Film criticism. Moscow: ICO "Information for all". 382 p. https://www.ifap.ru/library/book561.pdf
Fedorov, A. (2015). Russia in the mirror of the Western screen. Moscow: ICO "Information for all". 117 p. https://ifap.ru/library/book555.pdf
Fedorov, A. (2016). The White Movement image in the mirror of the Russian and Western screen. Moscow: ICO "Information for all". https://www.mediagram.ru/netcat_files/99/123/h_0c957d6367ecc0147bf911846f513886
Fedorov, A. (2016). Western World in the Soviet and Russian Screen: From Epoch of Ideological Confrontation (1946-1991) to Modern Time (1992-2016). Moscow: ICO Information for All. 153 p. https://ifap.ru/library/book581.pdf
Fedorov, A. (2017). Cinema Art' as part of a typical model of the Soviet humanitarian journals in the Cold War times // Propaganda in the World and Local Conflicts, 2017. 4(1): 52-61.
Fedorov, A. (2017). Reflections: West about Russia / Russia about West. Film images of people and countries. Moscow: ICO Information for All. 280 p. https://www.mediagram.ru/netcat_files/99/123/h_728e98328f4b660099de08b9d5cfe07b
Fedorov, A. (2019). Cinema in the Mirror of the Soviet and Russian Film Criticism. Moscow: ICO "Information

for All". 214 p. https://www.mediagram.ru/netcat_files/99/123/h_ede20e46d5c2c40dce249aa57380ae70

Fedorov, A. (2021). 100 most popular Soviet television movies and TV series: opinions of film critics and viewers. Moscow: "Information for all". 144 p. https://ifap.ru/library/book628.pdf

Fedorov, A. (2021). Fedorov, A. Record holders of the banned Soviet cinema (1951-1991) in the mirror of film criticism and viewers' opinions. Moscow: "Information for all". 102 p. https://ifap.ru/library/book625.pdf

Fedorov, A. (2021). Soviet science fiction movies in the mirror of film criticism and viewers' opinions. Moscow: Information for all. 162 p. https://ifap.ru/library/book626.pdf

Fedorov, A. (2022). Soviet cinema in the mirror of *Crocodile* magazine. *Media Education*. 18(3): 356-369. DOI: 10.13187/me.2022.3.356.

Fedorov, A. (2022). Theoretical Concepts of Film Studies in the *Cinema Art* Journal During the Perestroika Era: 1986–1991 // *Media Education*. 2022. 18(4): 574-599. https://doi.org/10.13187/me.2022.4.574

Fedorov, A. (2023). Theoretical Concepts of Film Studies in *Cinema Art* Journal: 1969-1985 // *International Journal of Media and Information Literacy*. 2023. 8(1): 14-60. DOI: 10.13187/ijmil.2023.1.14.

Fedorov, A., Levitskaya, A. (2022). Theoretical Concepts of Film Studies in the *Cinema Art* Journal in the First Decade (1931–1941) of Its Existence // *Media Education*. 2022. 18(2): 169-220. https://doi.org/10.13187/me.2022.2.169

Fedorov, A., Levitskaya, A. (2022). Theoretical Concepts of Film Studies in *Cinema Art* Journal: 1945–1955 // *International Journal of Media and Information Literacy*. 2022. 7(1): 71-109. https://doi.org/10.13187/ijmil.2022.1.71

Fedorov, A., Levitskaya, A. (2022). Theoretical Concepts of Film Studies in Cinema Art Journal in the First Post-Soviet Years: 1992–2000 International Journal of Media and Information Literacy, 2022. 7(2): 355-397. https://doi.org/10.13187/ijmil.2022.2.355

Fedorov, A., Levitskaya, A., Chelysheva, I., Gorbatkova, O., Mikhaleva, G., Seliverstova, L. (2018). School and university in the mirror of American, British, French and German movies. Moscow: ICO Information for All, 2018. 100 p. https://www.mediagram.ru/netcat_files/99/123/h_688574b4e03ac239998f29b98f3caf53

Fedorov, A., Levitskaya, A., Chelysheva, I., Gorbatkova, O., Mikhaleva, G., Seliverstova, L. (2019). School and university in the mirror of American, British, French, German and Russian movies. Moscow: ICO Information for All, 2019. 232 p. https://psyfactor.org/t/Book-2018-School-on-Western-Screen.pdf

Fedorov, A., Levitskaya, A., Gorbatkova, O. (2017). School and university in the mirror of Soviet and Russian cinema. Moscow: ICO Information for All, 2017. 152 p. https://www.academia.edu/35097494/SCHOOL_AND_UNIVERSITY_IN_THE_MIRROR_OF_SOVIET_AND_RUSSIAN_CINEMA

Fedorov, A., Levitskaya, A., Gorbatkova, O. (2019). School and university in the mirror of Soviet and Russian cinema. Moscow: ICO Information for All, 2019. 172 p. https://psyfactor.org/t/Book_2019_Fedorov_Soviet_Russian_School_Films_Second_Edition.pdf

Gibson, P.C., Dyer, R., Kaplan, E.A., Willemen, P. (eds.) (2000). Film Studies: Critical Approaches. Oxford: Oxford University Press.

Gledhill, C., Williams, L. (eds.) (2000). Reinventing Film Studies. Oxford: Arnold & Oxford University Press.

Golovskoy, V. (1984). Cinema Art: portrait of a journal. Studies in comparative communism. 17(3): 219-226.

Hess, D.J. (1997). Science Studies. New York: New York University Press.

Hill, J, Gibson, P.C. (eds.) (1998). The Oxford Guide to Film Studies. Oxford: Oxford University Press.

Hill, S.P. (1960). Soviet Film Criticism / Советская кинокгитика. Film Quarterly. 14(1): 31-40.

Humm, M. (1997). Feminism and Film. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Kenez, P. (1992). Cinema and Soviet Society, 1917-1953. Cambridge, N.Y.: Cambridge University Press.

Lawton, A. (2004). Imaging Russia 2000. Films and Facts. Washington, DC: New Academia Publishing.

Levitskaya, A. (2022). Theoretical Concepts of Film Studies in *Cinema Art* Journal: 1956–1968 Media Education, 2022. 18(3): 390-438. https://doi.org/10.13187/me.2022.3.390

Levitskaya, A. (2023). Film Studies Discussions in *Cinema Art* Journal: 1969–1985 // *European Researcher. Series A*. 2023. 14(1): 31-46. DOI: 10.13187/er.2023.1.31.

Mast, G., Cohen, M. (eds.) (1985). Film Theory and Criticism: Introductory Readings. Oxford: Oxford University Press.

Metz, C. (1974). Language and cinema. The Hague: Mouton.

Seton, M. (1952). Eisenstein: a biography. N.Y.: Dennis and Dobson.

Seydor, P. (1974). Eisenstein's aesthetics: A dissenting view. Sight and Sound. 43(1): 38-43.

Shaw, T., Youngblood, D.J. (2010). Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Heart and Minds. Lawrence: University Press of Kansas.

Shlapentokh, D. and V. (1993). Soviet Cinematography 1918-1991: Ideological Conflict and Social Reality. N.Y.: Aldine de Gruyter.

Shneider, M. (1941). Avtorskij scenarij [Author's scenario]. Iskusstvo Kino – Cinema Art. 3: 30-34. [in Russian]

Stam, R. (2000). Film Theory: an Introduction. Malden, MA: Blackwell.

Strada, M.J., Troper, H.R. (1997). Friend or Foe?: Russian in American Film and Foreign Policy. Lanham, Md., London: The Scarecrow Press.

Villarejo, A. (2007). Film Studies: the Basics. London: Routledge.

Woll, J. (2000). Real Images. Soviet Cinema and the Thaw. London. New York: I.B. Tauris.

Youngblood, G. Expanded Cinema. New York, 1970.

Zimmer, C. (1974). Cinema et politiqe. Paris: Editions Seghers.

Александр Федоров,
Анастасия Левицкая,
Ольга Горбаткова

Эволюция теоретических киноведческих концепций в журнале «Искусство кино» (1931-2021)

Москва, 2023

Монография

Электронное издание

Издатель:
ОД «Информация для всех»
E-mail contact(at)ifap.ru
http://www.ifap.ru

e-mail mediashkola(at)rambler.ru

При отправлении э-писем нужно заменить (at) на @

Полный текст данного издания в свободном доступе можно скачать по адресу:
http://www.mediagram.ru/library/